A Very Short Introduction

牛津通识读本

西方艺术新论

Art Theory

[美国] 辛西娅·弗里兰 / 著

黄继谦 / 译

译林出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

A Very Short Introduction

牛 津 通 识 读 本

西方艺术新论

Art Theory

[美国] 辛西娅·弗里兰 / 著
黄继谦 / 译

译林出版社

图书在版编目（CIP）数据

西方艺术新论/（美）弗里兰（Freeland，C.）著；黄继谦译.——南京：译林出版社，2013.5

（牛津通识读本）

书名原文：Art Theory：A Very Short Introduction

ISBN 978-7-5447-2973-4

I.① 西… II.① 弗… ② 黄… III.① 西方艺术-艺术评论 IV.① J051

中国版本图书馆CIP数据核字（2012）第133345号

Copyright © Cynthia Freeland 2001

Art Theory was originally published in English in 2001.

This Bilingual Edition is published by arrangement with Oxford University

Press and is for sale in the People's Republic of China only，excluding Hong Kong SAR，Macau SAR and Taiwan，and may not be bought for ex-export therefrom.

Chinese and English edition copyright © 2013by Yilin Press，Ltd

著作权合同登记号图字：10-2007-046号

书　名 西方艺术新论

作　者 ［美国］辛西娅·弗里兰

译　者 黄继谦

责任编辑 於　梅

原文出版 Oxford University Press，2001

出版发行 凤凰出版传媒集团　凤凰出版传媒股份有限公司 译林出版社

集团地址 南京市湖南路1号A楼，邮编：210009

集团网址 http://www.ppm.cn

出版社地址 南京市湖南路1号A楼，邮编：210009

电子信箱 yilin@yilin.com

出版社网址 http://www.yilin.com

版　次 2013年5月第1版 2013年5月第1次印刷

书　号 ISBN 978-7-5447-2973-4

目录

序言
导言
第一章 鲜血和美
第二章 范例和目标
第三章 跨越文化
第四章 金钱、市场和博物馆
第五章 性别、天才和游击队女孩
第六章 认知、创造、理解
第七章 数字化和传播
结论
索引

序言

易英

从上世纪80年代以来，中国当代艺术受到西方艺术的巨大影响，从绘画、装置到行为和影像，西方现当代艺术的各种样式都有了中国版本。对于一些中国的艺术观众来说，某些艺术形式如装置、行为等由于与传统绘画之间存在巨大差别而变得难以理解，看不懂导致的直接结果是不接受这类艺术作品。在现实中，常常见到普通观众甚至一些专家学者对某些当代艺术作品进行指责攻击，这不得不引起我们的思考。是应该责怪这些观众思想保守、胸襟狭隘、艺术修养差，还是应该责怪那些当代艺术家装神弄鬼、故作高深，对西方艺术不加消化就生搬硬套呢？这当中不仅涉及中国艺术家如何面对西方艺术的问题，还涉及一个更核心的问题，那就是：艺术是什么？不同的艺术观念可以决定一个人对于艺术的形式、内容、功能等方面完全不同的认识与理解。上述争议正是来自对于这一问题的不同理解。在当今中国的艺术格局中，这一问题看似普通寻常，实际上各种观念与形态都需要寻找自己在当下语境中的合法性与正确性。在这种情况下，了解一下对中国当代艺术发生深刻影响的西方艺术的发展演变与当代境遇也许对每一位关心或思考中国当代艺术的人都会有所裨益。

二战以后到现在，整个西方世界出现了后工业时代的消费社会以及经济全球化等经济社会的巨大变化，与此同时，电视、电影以及网络等新兴传播媒介在个体的日常生活中发挥出日益重要的影响力。艺术家敏锐地感觉到了这些在政治、经济、文化等社会领域发生的变化，面对着西方艺术史的沿革以及新的生活环境，他们做出了自己的选择与判断，用自己的艺术实践创造出了许多新的艺术样式与艺术流派，以此来表达他们对于社会和个人生活的思考并探索艺术在新的社会环境中新的可能性。

基于上述社会文化的巨大变化，艺术家们的创作体现出跟现代主义绘画完全不同的面貌。二战后，西方艺术史上先后出现了抽象表现主义、极少主义、波普艺术、大地艺术、行为艺术、影像艺术等艺术流派与艺术类型。这当中的一些艺术样式与艺术作品与人们头脑中对艺术的理解大相径庭，其中的有些作品不仅让很多西方的观众看得目瞪口呆、云里雾里，同时这些令人困惑的艺术实践也给艺术史家和艺术理论家提

出了新的问题与挑战。安迪·沃霍尔的著名作品《波里洛盒子》就是由堆在博物馆里的几个木包装盒组成的，这怎么能称之为艺术作品呢？那些土著人的生产生活用具怎么能成为博物馆的艺术展品呢？克里斯托夫妇将德国柏林议会大厦包裹起来是一件造型艺术作品还是一次行为艺术的结果？更离谱的是那些用刀子割破自己身体或者往人身上泼鲜血的行为怎么也能被纳入到艺术的范畴之内呢？种种稀奇古怪的现象真是令人费解。从表面上看来，这些作品与传统的绘画、雕塑形成了某种程度的断裂与颠覆关系，但从另外一种角度来看，它们又是传统艺术在面临自身艺术语言不能满足新的社会文化要求时对艺术概念外延的拓展，这样艺术不仅可以容纳新的样式与内容，同时艺术又找到了新的方式以建立起自身与社会的联系。所谓流水不腐、户枢不蠹，从整个艺术发展史来看，艺术一直在不断调节、更新自己的形式、语言与内容，以适应新的要求。

本书的作者辛西娅·弗里兰是美国休斯敦大学哲学系的教授，作为生活在西方世界的艺术观众和艺术研究者，她就哲学、美学、艺术理论和各个具体的艺术门类进行了长期的研究。在面对西方艺术的发展历史以及现实格局时，作者试图就当代艺术引发的一些问题与困惑进行某种程度的理论阐释与总结。本书主要涉及艺术与美的关系、艺术的意义与价值、文化互动对艺术的影响、艺术市场与博物馆经营、性别与艺术、女性主义艺术、艺术的接受与阐释、数字化艺术及其传播等方面的问题。作者通过对相关文化史、艺术史事实的呈现使我们了解到这些问题的文化历史背景和发展演变；与这些问题相关的哲学、美学、艺术理论方面的研究结论展示出对这些问题长时段、多角度的思考。读者通过阅读就可以了解基本艺术的史实与相关的理论成果。在每一章的结语里作者对于那些史实与理论做出了总结和概括并在此基础上提出了自己的看法，这更进一步深化了对于相关问题的认识与思考。这一点体现了作者论从史出、史论结合的写作原则。从整体上来说，本书作者也试图就艺术是什么这一难以说清的问题做出某种程度的解答，在处理这一问题的时候，作者不是给艺术一个明确的强制性规定，而是对不同研究者的判断加以讨论，如理查德·安德森提出的艺术是“有文化意味的意义，被巧妙地编入了动人且具有美感的媒介”，罗伯特·欧文提出的艺术是“对于感知意识的持续检验以及对于周围世界的认知的持续扩大”，等等。这使我们获得了对于艺术概念一定程度上的把握，同时也使我们认识到艺术这一社会文化现象的复杂性。最终，艺术是什么就只能依靠我们每一个人的感知、思考与判断了。

作为为大学生、艺术爱好者等读者群体而写的一本介绍艺术及其相关理论的著作，本书的作者展示了广阔的研究视野。从原始艺术到当代艺术，从非洲肯尼亚的土著雕塑到印地安人的手工艺品，从绘画到网络和多媒体艺术，作者用一种全球的眼光来组织相关的材料。面对一些具体的理论问题的时候，作者能够从历史的角度发掘出很多看似完全不同的艺术之间的内在联系。读完本书，我们跟随作者完成了一次穿越不同文化与地域的艺术之旅，从中不仅可以获得丰富的艺术知识与艺术体验，同时也可以解开我们心中许多的艺术谜团，使我们获得对于艺术的整体性认识，这也许就是本书能给读者带来的乐趣与收获。

导言

这是一本关于什么是艺术、艺术意味着什么以及为什么我们重视艺术的书，书中探讨那些在艺术领域中不能被严格称作艺术理论的话题。我们在此将要考察许多不同的艺术理论，如仪式理论、形式主义理论、模仿论、表现论、认知理论、后现代理论。但我们不是按照顺序一个个地来考察这些理论。如果这样写，我会觉得很枯燥，你们读起来也会觉得很沉闷。一种理论不仅仅意味着对研究对象下一个定义，它还是一种按序解释考察对象的框架。一种理论应该有助于人们理解具体事物，而不是使用一些专业术语和艰涩的词语使对象更加模糊不清。理论应该从基本原理开始，系统地统一和组织起一套研究方式。但是艺术“资料”的情况多变，这使得统一和解释它们的企图变得令人生畏。许多现代艺术作品向我们提出了挑战，那就是去解释为什么依据任一理论，它们也能被算作艺术。为了说明提出广泛适用理论的困难，我对此所采取的策略是强调艺术的丰富多样性。理论也会产生实际的影响，它会引导我们形成重视什么（或者不喜欢什么）的看法，为我们理解艺术提供信息，它也会引导新一代人去了解我们的文化遗产。

对于本书来说，展示艺术状况最大的问题是我们所用的“艺术”这个词在许多文化或时代中可能并没有被运用过。艺术家的实践、作用是那么惊人地多样和难以捉摸。古代和现代的部落居民不会将艺术从人工制品或仪式中孤立出来。中世纪欧洲的基督徒不会这样对待“艺术”，不过他们试图用艺术来模仿和赞美上帝的美。在日本的古典美学中，艺术可能会涵盖那些出乎现代西方人想象的东西，如一座花园、一把佩剑、一件卷轴书法或者一次茶道表演。

从柏拉图开始，许多哲学家都提出了各种艺术和美学理论。在这里我们要对他们中的一些人进行考察，其中包括中世纪的巨匠托马斯·阿奎那、启蒙运动的关键人物大卫·休谟和伊曼努尔·康德、广遭非议的偶像破坏者弗里德里希·尼采，此外还有20世纪的众多人物，如约翰·杜威、阿瑟·丹托、米歇尔·福柯和让·波德里亚。当然也有在其他领域，如社会学、艺术史、艺术批评、人类学、心理学、教育学等学科中进行艺术研究的理论家，我的著作也将涉及这些领域中的专家们的研究成果。

我所属的美国美学协会的成员们高度关注艺术。我们在协会的年度

会议中出席关于艺术及其下属门类——电影、音乐、绘画、文学的讲座，我们也做一些更有趣的事情，如看展览、听音乐会。我用这些会议中的一次会议（1997年在新墨西哥州的圣菲举行）所提出的研究计划和主题来松散地组织以下的章节。圣菲这座城市本身就展示了一个关于各种艺术问题及其相互交叉部分的微观世界，这也是我在本书中要考虑的问题。圣菲坐落在由荒漠及其附近的群山组成的优美的自然环境中，这座城市以其所设立的令人称奇的古代和现代博物馆而自豪。它以经营灵活、店租昂贵（而且高价位）的商业画廊和许许多多的手工艺者而著名。手工艺者则按照商议的价格在商业广场出售他们的商品。这座城市混合了西班牙殖民文化和由不断涌入的旅游者、新增人口带来的文化，展现了今日美国复杂的历史。同时这座城市也由于附近印第安村庄的美洲土著所生产的令人称奇的陶器、纺织品、神偶和雕成克奇纳神的小木偶而变得更加丰富多彩。

我要提醒你的是，我们在进行艺术的多样性研究时，所采取的是一种先让你震惊的策略。我将从今天的这个骇人的艺术世界开始说起，如今它被那些充满性或亵渎内容的作品所占据，这些作品用鲜血、动物尸体甚至尿和粪便制作而成（第一章）。我想通过将这些作品和更早的艺术传统联系起来，减少一些对你的冲击并以此证明艺术并不总是像巴特农神庙和波提切利的维纳斯那样充满美感。如果你读完第一章，你将会和我一起回溯整个艺术史（第二章），然后再对全球艺术的各种表现进行全面考察（第三章）。在我们对自己遇见的来自各种文化、各个时代的艺术现象做出回应的时候，理论会在适当的时候呈现出来。

在美学领域进行研究的人所做的不止于试图说明艺术是什么，我们也想解释为什么艺术被人重视，还要考虑人们为艺术品支付了多少钱以及它们在哪里被收藏和展示——如博物馆（第四章）。通过考察艺术品在哪里和怎样被展示、它们值多少钱，我们能知道些什么？艺术理论家还会思考关于艺术家的问题：他们是谁？是什么东西让他们变得与众不同？为什么他们不时要做一些古怪的事情？最近这些问题导致了对于艺术家的生活隐私（如他们的性别、性取向）是否与他们的艺术相关的激烈争论（第五章）。

怎样通过阐释来解决艺术的意义问题是一种艺术理论所面对的最大的难题（第六章）。我们将要考虑一件艺术作品是否有“一种”意义，以及艺术理论家怎样去捕捉和解释这种意义——他们是不是通过研究艺术

家的情感和思想意识、他们的童年和潜意识欲望或者他们的大脑来做出解释的。当然，最后我们都想知道21世纪艺术的前路上还有什么东西。在互联网、光盘只读存储器和万维网的时代（第七章），我们可以参观“虚拟的”博物馆，可以避免拥挤的人群（也不要花机票钱），但是如果那样我们失去了什么？新媒体培育了什么新艺术形式？

我希望这个概述简要说明了艺术理论问题的范围及其所面临的挑战，正是这些使艺术研究变得有吸引力。看来对于人类来说，艺术过去一直是而且将来还会是那么重要，艺术家所做的事情也许会继续让我们迷惑不解，它们同时也会给我们带来愉悦和增长我们的见识。让我们开始投入到艺术理论之中去吧！

第一章

鲜血和美

美学协会的一次猛然醒悟

某一天的上午9点，一小伙人陆续走进我们的美国美学协会会议室，在观看题为《当代艺术中的鲜血美学》的幻灯片和影像作品时，我们震惊了。我们看到玛雅国王和成人仪式上的澳大利亚土著青年所流的鲜血；在马里，人们把鲜血泼到雕像上；在婆罗洲，祭祀用的水牛被宰杀时鲜血四溅。今天，一些类似的流血事件在时间和空间上距离我们更近了。一桶又一桶的鲜血浸透了行为艺术家们的身体，奥尔兰[1]的嘴角渗出了鲜血，她要通过整形手术重新设计自我，以取得与西方艺术史上的美女相似的长相。其中的某些场面肯定会让在场的绝大部分人感到恶心。

为何如此多的艺术中运用鲜血作为表现手段？其中的一个原因是它和绘画之间具有某种有趣的相似之处。鲜血的色彩夺目，光泽诱人，能附着在物体表面，可用来涂画或者进行图案设计（在土著青年的皮肤上，用鲜血画出的闪光的十字交叉图案使人想到“梦幻时代”的原型期）。鲜血是人类不可或缺的组成部分，如吸血鬼德拉库拉在吸干人的鲜血后将其变成僵尸。鲜血象征着圣洁或高贵，如殉教者或者战士的鲜血。而被单上沾染的点点血迹，一方面暗示着失贞，另一方面预示着成熟。鲜血也可以表示污染和“危险”，如梅毒或艾滋病患者的血液。显然，鲜血在象征和表达方面有着丰富的指涉。

鲜血和仪式

但是，鲜血在怪诞的现代（城市的、工业的、第一世界的）艺术中真的有其在“原始”的宗教仪式中所具有的那种意义吗？一些人鼓吹一种艺术即仪式的理论，在这种理论中，一些普通的物品或者行为通过融入到一种共享的信仰体系当中而获得了象征意义。玛雅国王在帕伦克当众刺穿他的阴茎并用一根芦苇三次穿过它而鲜血直流的时候，显示出了他连通亡灵世界的原始能力。一些艺术家想重新创造出一种与仪式类似的艺术感觉。迪亚曼达·加拉在他的《大灾难》中将歌剧式的巫术、灯光效果和闪光的鲜血相结合，想象性地驱除艾滋病时代的痛苦。赫尔曼·尼奇是维也纳神秘狂欢剧院的创始人，他声称可以通过音乐、绘画、榨酒和仪式性地泼洒动物鲜血和动物内脏使人压抑的精神得到宣泄。你可以通过他的网站www.nitsch.org来浏览详情。

诸如此类的仪式与欧洲传统有着某种联系，在欧洲的两大文化系统（犹太教——基督教系统和希腊——罗马系统）中都有大量与鲜血有关的例子。耶和华要求把动物祭品当作其与希伯来人结盟的一部分。阿伽门农[2]和亚伯拉罕[3]一样面临一项神圣使命——割破自己孩子的喉咙。耶稣的鲜血是如此神圣，以至于直至今天虔诚的基督徒都会象征性地将其喝下去，以期获得救赎和永生。西方艺术一直热衷于反映这些神话和宗教故事：荷马时代的英雄通过献祭动物而获得神的恩宠，卢坎和塞内加的罗马悲剧中比影片《艾尔姆大街的噩梦》[4]里的弗雷迪·克鲁格堆起了更多的残肢。文艺复兴的绘画中也有表现鲜血或者殉教者被砍头的场景，莎士比亚的悲剧常以击剑决斗和有人被刺伤作为结局。

艺术即仪式的理论看起来似乎合乎情理，因为艺术会涉及由某些目的所形成的多种因素的综合，通过典礼、姿势、人工制品的运用而产生象征性价值。许多世界性的宗教仪式都包括丰富的色彩、精心的设计和壮观的场景等因素。但是当一位行为艺术家在使用鲜血的时候，仪式理论并不能解释那些现代艺术家有时采取的怪异、激烈的行为。对于仪式的参与者来说，清楚地了解并接受仪式的目的是最主要的。仪式会通过大家都知道、都能理解的动作来加强参与者与神灵或自然之间的恰当关系。但是观看现代艺术家的作品并做出反应的观众并不能带着共同的信仰和价值观或者对于作品将要传达的东西的先在认知进入其中。大部分现代艺术在剧院、画廊或音乐厅的环境中缺乏深入的团体信仰以进行背

景性的强化，那种团体信仰会给精神净化、献祭或者入会仪式提供意义。观众不会感到自己是某一团体中的一分子，他们经常被震惊并远离这一团体。这种事情在明尼阿波利斯市就发生过，当时艾滋病病毒检测呈阳性的行为艺术家罗恩·阿西在台上割下同台表演者的肉，并将浸透鲜血的纸巾悬挂在观众上方，此举引起了观众的恐慌。如果艺术家只是想吓唬中产阶级，就很难将最近被《艺术论坛》杂志高度赞扬的艺术作品和玛丽莲·曼森在舞台上所做的邪恶仪式表演（使用动物祭品）区别开来。

有些人对于当代艺术中使用鲜血做出了嘲讽式的评价，他们认为那样并不能建立有意义的关联，反而扩大了艺术作品的娱乐性和赢利性。艺术世界是一个充满竞争的地方，艺术家需要获得他们能得到的任何优势，其中就包括了制造感官冲击。约翰·杜威1934年在《艺术即经验》中曾经指出艺术家为了适应市场必须为作品的新奇性而努力：

> 工业已经实现了机械化，艺术家却不能进行大规模机械化生产……艺术家感到有义务……使自己的作品变成“自我表现”的独特方式。为了不迎合商业力量的喜好，他们常常觉得有责任将他们的独特性强化到褊狭的地步。

达明·赫斯特是“英国帮”里的一员，这位艺术家在20世纪90年代曾引起争议，当时他用浸泡在装满甲醛的玻璃箱中的死鲨鱼、切成片的牛和羊来进行他恐怖的高科技展示，这使他声名大噪，以至于他在伦敦开的药房餐厅大受欢迎。很难想象赫斯特展示腐肉（由蛆造成的）的场面提升了他在餐饮业的形象，这只不过是用一种神秘的方式来使作品出名。



图1“年轻的英国艺术家”达明·赫斯特靠他泡在玻璃橱窗中的动物赢得了名声，就比如这条在《活着的意识中肉体死亡的不可能性》（1991）里所展示的巨大鲨鱼。

最近几十年，一些最有名的艺术家由于展示令人吃惊的人体和体液而引起争议。1999年在纽约布鲁克林艺术博物馆举办的“感觉”展览上，艺术家克里斯·奥菲力最具争议的作品《圣母马利亚》甚至运用了大象的粪便。在尝试了身体被刺穿和展示后，在作品中使用鲜血、尿液和精液成为了艺术创作的最新潮流，20世纪80年代后期，人们就美国国家艺术基金会对当代艺术的资助展开了争议。像安德烈斯·塞拉诺的《尿浸基督》（1987）、罗伯特·马普利索普[5]的《索萨利托的吉姆和汤姆》（1977）（作品展现一个男子向另外一个男子口中撒尿的情形）中的形象成为当代艺术批评的主要目标。

这些充满争议的作品是关于宗教和体液的，这并非偶然。痛苦和受难的符号是许多宗教的核心，当它们脱离宗教团体的时候往往能给人带来震惊。如果它们与更多的世俗符号相混合，它们自身的含义会受到威胁。在既没有容易理解的仪式含义，也没有通过美获得艺术补偿的情况下，用鲜血和尿液制作的艺术作品就进入了公共领域。也许现代艺术批评家还在怀念像西斯廷教堂绘画那样充满美感和提升精神力量的艺术作品。在那里，至少最后的审判中圣徒殉难或罪人被折磨的血腥场面被描绘得无比传神，作品具有清晰的道德目标（就像古代悲剧中的恐怖是通

过令人鼓舞的诗歌来描绘的一样）。同样一些当代艺术批评家认为身体如果要被裸露地展示，就应该被创作成波提切利的《维纳斯的诞生》或米开朗琪罗的《大卫》那样。这些批评家似乎不能从安德烈斯·塞拉诺臭名昭著的摄影作品《尿浸基督》中发现美和道德。参议员杰西·赫尔姆斯对此做出了总结：“我不认识安德烈斯·塞拉诺先生，我希望我从来不会遇见他，因为他不是一位艺术家，他是一个怪物。”

当然，关于艺术和道德的争论并不新鲜。18世纪的哲学家大卫·休谟（1711——1776）也曾经处理过在他那个时代被广泛关注的关于道德、艺术和品位的难题。休谟应该不可能承认艺术中的亵渎、不道德、性、使用体液是合适的。他认为艺术家应该支持进步的启蒙价值观和道德改善。休谟和他的继承者伊曼努尔·康德（1724——1804）的作品创立了现代美学理论的基础，所以我在下面要转而谈论它们。

品位和美

“美学”（aesthetics）这一术语来自希腊语中表示感觉、感知的词aisthesis。它后来随着亚历山大·鲍姆加通[6]（1714——1762）将其作为艺术体验（或感性）研究的标志而突显。苏格兰哲学家大卫·休谟没有使用这一术语而说到了“品位”，这是一种微妙的感知艺术作品品质的能力。“品位”看起来也许全然主观，我们都知道那句格言：“品位说不清。”一些人有自己喜欢的颜色和食品，就像他们喜欢某种汽车或家具一样。难道艺术不正是这样吗？也许你喜欢狄更斯和法斯宾德，我却喜欢斯蒂芬·金和《奥斯汀·鲍尔斯》。你怎么能证明你的品位好于我的品位？休谟和康德都挑战了这一问题，他们两人都认为一些艺术作品真的好于另外一些，一些人具有比其他人更好的品位。然而，他们怎样能将这些解释清楚呢？

这两位哲学家采取了不同的解决方式。休谟强调教育和体验，有品位的人从这一过程中获得某种能力，这种能力致使他们认同某些作者和作品是最好的。他觉得这些人最后会形成共识，他们在这样做的时候同时也建立了一种“品位的标准”，这种标准是具普遍意义的。这些专家能将次等级的作品与高品质的作品区分开来。休谟说有品位的人必须“保持自己的意识不受成见束缚”，但是他认为任何人都不应当喜欢艺术中的不道德态度或“邪恶方式”（他列举的例子包括被过分狂热所损害的穆斯林和罗马天主教艺术）。今天的怀疑主义者批评这种观点的狭隘性，他们认为休谟笔下的品位评判者只有通过文化教化才能获得其自身的价值。

康德也曾经谈到过品位的判断，但是他更关注对审美判断进行解释。他想展示在美学中人们做出的各种好的判断根源于艺术作品本身的特质，而不是来自我们自身和我们的个人偏好。康德试图描绘我们人类对于周围世界的感知和分类能力。在我们的各种心理机能之间有一种复杂的相互作用，这些心理机能包括感知、想象、思维或判断。康德坚持认为：为了在这个世界发挥作用以达到我们的个人目的，我们常常用相当不易察觉的方式来标示我们感觉到的东西。例如，我们这些现代的西方人把世界上又圆又平的东西辨识出来，将这些物品中的一些归类为餐盘，这样我们就用它们来吃饭。同样地，我们也将一些事物认作食物，把其他的认作潜在威胁或者婚姻伴侣。

我们并不容易说清楚我们是怎样将红玫瑰这类东西归于美的事物之

列的。玫瑰的美不是像盘子的圆和平那样独立存在于世界上的。如果这种美是独立存在的，那么我们就不会在品位方面产生如此多的不一致。但是还是有某种共同基础说明了玫瑰是美的。毕竟有许多人同意玫瑰是美的，蟑螂是丑的。休谟企图通过说品位判断是“主体间性”来解决这一问题，他认为有品位的人往往会认同彼此的观点。康德认为美的判断是普遍存在并根源于现实世界的，尽管它们并不是真正“客观的”，这怎么可能呢？

康德几乎称得上是现代科学心理学家的先祖，这些心理学家通过观察婴儿对于面孔的偏爱、追踪观看者的眼球运动或者怂恿艺术家去做磁共振成像来研究审美判断。这一点在后面的第六章也可以看到。康德指出我们通常运用标签或者对这个世界的概念来将适合某种目的感觉刺激分类。例如，当我在洗碗机中发现了一个又圆又平的东西，将它看作一个餐盘的时候，我将它和其他餐盘一起放到碗柜中去，而不是将它放到放餐勺的抽屉中去。美的东西不是为了满足一般的人类目的，与餐盘和餐勺不同。一朵漂亮的玫瑰使我们感到愉悦，并不因为我们要吃它或者必须拿它来做插花。康德肯定这一点的方式说明：一些美的东西具有“无目的的合目的性”。这一新奇的短语需要做出更进一步的解释。

美和非功利性

当我将红玫瑰感知为美的时候，这并不像将其放置到我的“意识橱柜”中标明着“美”的条目里，也不像把令人恶心的蟑螂扔到意识中存放“丑恶”条目的垃圾桶中。但是物体的特征几乎是在迫使我（“诱使我”）像这样将其贴上标签。玫瑰也许有其自身的目的（繁殖新的玫瑰），但是这并不是其之所以美的原因。玫瑰的色彩和质地搭配中的某些东西促使我的意识机能感觉到对象是“适当的”，这种适当性就是康德所说的美的物体是有目的的。我们之所以给一个对象贴上美的标签，是因为它促进了我们的一种内在和谐或者说心理机能的“自由游戏”。当对象导致了这种愉悦的时候我们称某些东西是“美的”。当你称一件东西美的时候，你由此而断定每一个人都应当会同意你的观点。尽管这种贴标签的行为是由一种主观的认识或者愉悦的情感所引起，但是它应该对这个世界具有客观的用途。

康德警告说美的享受不同于其他类型的愉悦。如果我花园中的一颗成熟的草莓具有红宝石般的颜色，质地、香味也是那么令人愉悦，我把它扔到嘴里，那么这种审美的判断就被损害了。康德认为要欣赏这颗草莓的美，我们的反应应该是非功利性的，要独立于对象的目的以及对象所引发的愉悦感之外。如果一位观众把波提切利画的维纳斯当作了墙上的画片美女，对她产生了情欲反应，那么他就没有真正地因为她的美而欣赏她。同样，如果有人因为喜欢看高更描绘塔希提岛的绘画而幻想着去那里度假，那么他们和作品的美之间就不再有一种审美关系。



图2许多人认为艺术应该是美的，裸体应该表现希腊的神，就像桑德罗·波提切利的《维纳斯的诞生》中的维纳斯那样。

康德是一位虔诚的基督徒，但他并不认为上帝在艺术和审美理论方面扮演着解释者的角色。创造美的艺术需要人的天才——一种操控物质材料的特殊能力，由此这些材料创造出机能的和谐，并由此使观众产生一种有距离的享受。（我们将在下一章以勒诺特为凡尔赛宫设计的花园为例进行更进一步的考察。）概而言之，对于康德来说，当具有美感的对象刺激我们的感情、意识和想象的时候，审美体验就产生了。这些机

能是以“自由游戏”的方式而不是以任何更加集中和谨慎的方式被激活的。美丽的对象吸引着我们的感官，但却是以一种冷然而超脱的方式。对象优美的形式和各部分间的关系是产生至关重要的“无目的的合目的性”特征的关键。即使我们没有考虑对象的目的，我们对对象各部分间关系的适当性做出的反应也满足了我们的想象和智力。

康德的遗产

康德提出了一种关于美以及我们对于美的反应的解释。这不是他的艺术理论的全部，他也并非坚持所有艺术都必须是美的。但是他对于美的解释成为后来那些强调审美反应理念的理论的核心。许多思想家坚持认为艺术应当激起一种特殊的和非功利性的距离感和中立性的反应。20世纪的批评家通过促使观众欣赏新的具有挑战性的艺术家（如塞尚、毕加索和波洛克[7]）来强调审美。至此，康德的美学观点才为人们广泛接受。艺术理论家克莱夫·贝尔（1881——1964）、爱德华·布洛赫（1880——1934）和克莱门特·格林伯格[8]（1909——1994）采用了各种观点并为不同的读者写作，但是他们都接受了康德的美学态度。例如：贝尔1914年写的文章强调艺术中“有意味的形式”而非作品的内容。“有意味的形式”是一条联系线条和色彩的特殊纽带，它激起了我们的审美情感。一位批评家能帮助其他人看到艺术中的形式，感觉到由这种形式触发的情感。这些情感是特殊和崇高的：贝尔认为艺术是在“寒冷雪白的山峰”上与形式的一次高贵邂逅，他坚持认为艺术应当与生活和政治无关。

布洛赫是剑桥大学的一名文学教授，他于1912年写了一篇很有名的文章，这篇文章将“心理距离”描述为体验艺术的一种先在要求。这在某些方面是康德“想象力的自由游戏”这一审美理论的新解释，布洛赫争辩说艺术作品中与性或政治相关的主题容易阻碍审美意识的产生：

> ……明显涉及感官的情感、身体的物质存在，特别是性方面的东西，通常置身于一定的距离界限之内，只有在特别谨慎的情况下才能被艺术所触及。

显然，马普利索普和塞拉诺的作品最不可能成为布洛赫头脑中可以标示为“艺术”的候选项。

格林伯格是波洛克的主要支持者，他将形式上升为作品的品质。通过形式，一幅画或者一件雕塑才与其自身的媒材以及作品本身的创作环境相联系。考察作品中有什么或者一件作品“说”什么并不重要，聪明的观众（有“品位”的）想要看作品的真正的平面性或者画面之所以成为画面的方式。

也有一些重要的观点挑战艺术即有意味的形式的说法，我将在本书的后面部分考察其中的一些观点。但是在今天讨论艺术作品的品质、道德、审美、形式等问题的时候，像康德和休谟这样的启蒙思想家的观点依旧还能激起反响。艺术方面的专家对展出马普利索普作品的辛辛那提画廊进行了审查，看其中是否有淫秽内容，结果马普利索普的摄影作品被认为是艺术品，因为这些作品具有精致的形式属性，如考究的光线、古典的构图、优雅的雕塑式外形。换句话说，马普利索普的作品满足了对于真正艺术品的审美期待，甚至作品中那些有巨大阴茎的裸体也应被当作和米开朗琪罗的《大卫》相似的形象冷静地观看。

但是，塞拉诺的支持者又怎样为他的《尿浸基督》辩护呢？这件摄影作品对许多人来说是一种强烈的冒犯。塞拉诺还创作了其他令人难以接受的摄影作品：他的《太平间》系列，这些作品直接以令人恐惧的死尸为表现对象。他另外一个让人生厌的形象是在《天堂和地狱》中展示的一个像教堂红衣主教一样穿着红色衣服的得意洋洋的男人（他实际上是艺术家利昂·戈卢布），他站在一具裸露的、被吊起来的、血淋淋的女性躯干旁边。他的另一作品《牛头》以特写的方式展示了一个被砍下的牛头，它目光呆滞又似乎在偷看观众。批评家卢西·利帕德接受挑战来解释这样的作品，她在1990年4月的《美国艺术》上写了一篇关于塞拉诺的文章。我们能够从她的回顾中来考察艺术理论家是怎样来叙说难以解说的当代艺术的。因为她强调艺术的内容以及对塞拉诺作品情感和政治方面的解释，所以利帕德代表了不同于康德20世纪审美形式主义继承人的另一种传统。

为塞拉诺辩护

为给塞拉诺辩护，利帕德从三个方面进行了分析，她考察了：（1）他的作品的形式和物质材料属性，（2）作品的内容（其表达的思想和意义），（3）作品的背景或者说作品在西方艺术传统中的位置。这其中的每一步都很重要，那么让我们对其进行一番更详细的回顾。

首先，利帕德描绘了像《尿浸基督》这样的作品看起来是怎样的，又是怎样制作的。许多人都对这一标题作呕，以至于看到这件作品就受不了。其他人只看到了小幅的黑白复制品。我的学生认为作品中展示的形象是洗手间或尿罐子里十字架上的耶稣像，可这两种说法都不对，真正的摄影作品和印在杂志或书上的小图像看起来完全不同，就像影像爱好者会认为安塞尔·亚当斯的原作具有复制品所不能传达的成像素质一样。《尿浸基督》的尺寸对于摄影作品来说是巨大的：60英寸×40英寸（差不多为5英尺×3英尺），这是一张彩色反转直放作品，作品表面有光泽，色彩丰富。这种作品的制作媒介很难操作，因为印像的玻璃似的表面很容易被指尖接触或最轻微的尘斑所毁坏。

尽管这幅摄影作品是用（艺术家自己的）尿液所制作的，在标题上也有“尿”字，但是尿液并不是这么理解的。作品中十字架上的耶稣像看起来巨大而神秘，泡在金色的尿液中。利帕德这样写道：

> 《尿浸基督》——监查者愤怒的对象——是一幅朦胧而优美的摄影图像……木头和塑料做的小小的十字架上的耶稣那样漂着的时候，实际上具有了纪念碑的意义。它以摄影方式被放大，有着暗金色和玫瑰红的光泽，充满着邪恶和荣耀。漂浮着穿过作品表面的泡沫暗指星云。然而对于作品至关重要的标题将这一容易理解的文化圣像变成了一种反抗的符号或一种令人厌恶的对象，仅仅通过改变对象被观看的背景就实现了这种转变。

塞拉诺的标题（毫无疑问是故意取的）很刺眼，看起来我们既要受到作品形象的冲击，又要对其进行沉思，我们夹在中间，不知如何是好，给我们带来冲击和沉思的是一个神秘甚至也许是可敬的形象。

至于这件艺术作品的“物质材料”属性，利帕德解释说塞拉诺没有认为体液是令人羞耻的东西，而是一种自然的东西。也许他的这种态度来

自他的文化背景：塞拉诺是美国的少数族裔成员（他有部分洪都拉斯和部分非裔古巴血统）。利帕德指出，在天主教中体液和身体受难在一千多年中一直被描述为宗教权力和力量的源泉。教堂的瓶子中装入纺织品、小血块、骨头甚至骷髅以纪念圣徒和圣迹故事，这些遗物获得了敬拜而不被认为是让人恐慌或者害怕的东西。也许是因为塞拉诺在成长的过程中以肉体形式和神灵相遇，他不断回顾这种相遇，它在某些方面比他从周围的文化中所看到的东西更重要。这位艺术家想声讨那种在宗教面前说一套做一套，但又不真正认同其价值的文化行为方式。

在对艺术作品的形式和材料进行讨论的时候，很难不说到作品的内容。通过考察艺术家想要表达的意义，我们已经开始进入利帕德文章中的第二个方面。塞拉诺将他对宗教的关注告诉了利帕德：

> 在我认识到我已经制作了许多与宗教有关的作品之前，我已经制作了两三年！我过去不知道我会这么投入。与其说这是美洲人的事情，还不如说这不仅是拉美人的事情，也是欧洲人的事情。

塞拉诺声称他的作品不是为了抨击宗教而作，而是为了宗教的组织体制而作，这样做是为了展示当代文化是如何将基督教和它的偶像变得既商业化又廉价的。利帕德通过指出艺术家在1988年制作了大量相似作品（《尿中的神》）的事实来支持这一观点，当时的作品中出现了其他漂浮在尿中的著名西方文化偶像，包括从教皇到撒旦的许多形象。要分析塞拉诺其他令人困扰的作品的内容和意义（如《天堂和地狱》），就需要更进一步讨论他的创作背景。

利帕德为塞拉诺所做辩护的第三个方面超越了对于其作品的形式属性或主题的讨论而转向对于艺术家的灵感及其艺术前辈的表述。塞拉诺说到过他“和西班牙艺术传统联系紧密，这种传统既是暴力的又是优美的”，他还特别提到画家弗朗西斯科·戈雅和电影制作者路易斯·布努埃尔。这一段艺术史的背景有趣、重要，却又复杂。我将集中关注这两位中的第一位，更加仔细地考察戈雅的作品，以此来考察利帕德将塞拉诺充满争议的当代作品和西班牙备受尊敬的杰出先驱相提并论的时候是否运用了合理的策略。

戈雅——一位先驱？

弗朗西斯科·戈雅·伊·罗西恩特斯（1746——1828）与康德和休谟是同时代的人，他是现代民主价值的支持者。他的一生跨越了美国和法国革命，同时也经历了法国和西班牙之间的半岛战争的恐怖岁月。他作为天才在西方经典艺术史上的地位是稳固的。1799年戈雅被任命为西班牙国王的宫廷画家，他以绘制穿着金色缨穗制服的贵族和穿着闪光缎子和丝绸衣服的女士的形象而著名。他绘制了诸如斗牛这样的自己所熟悉的西班牙式场景，但是他的艺术从来不缺乏性和政治的内容。他绘制的充满诱惑且引起争议的《裸体的玛哈》引起了西班牙宗教裁判所的注意。

当拿破仑的军队侵入西班牙的时候，戈雅目睹了很多动乱的政治事件。他绘制了许多表现战争、反抗和暗杀的场景，例如著名的《1808年5月3日的枪决》，画中无辜的市民被一排看不见脸的、残忍的拿破仑军队士兵所枪杀。画面中央站着一个伸开双手的男人，在子弹快要射中他之前，表现出临死的惊恐，另一个已经死去的男人躺在血泊之中，僧侣们面对屠杀害怕地捂住了他们的脸。有人会说这种死亡的场景在西方艺术中很常见，艺术家曾经利用宗教圣徒殉难的形象来描绘新的政治屠杀。

戈雅的艺术使人们直面人性在极度危险时的极端可能性。在《卡普里乔斯》系列作品中，他创造了道德堕落的野蛮人形象，场景被安排在妓院中，用漫画手法展示了长得像小鸡的人以及长得像驴子的医生。画家为他的艺术目标而辩护（以第三者的身份讲述自己）：

> 人类的错误和恶行——尽管看起来是演讲和诗歌所独有的——也许也是一个有价值的可以入画的对象。他有能力画好他的作品，他已经从每一个文明社会都共有的各种蠢行和错误中，从被习俗、无知或者自私自利所宽恕的谎言和一般困惑中选择了一些题材，他一直认为这些题材最适合作为他冷嘲热讽的材料，同时也有利于发挥创作者的想象力。

有人也许会说戈雅的道德观使他不同于塞拉诺这样的现代艺术家。然而（有人认为）塞拉诺追求作品的轰动效应，或者说他通过《尿浸基督》、《天堂和地狱》这样的作品所传达出的意义过于模棱两可，而戈

雅的立场看起来清晰并且具有辩解力。但是他们之间的这种差异并不容易维持下去，因为戈雅支持法国革命，这样他就被想象为启蒙运动的创立者之一并与休谟和康德有着共同的价值观。但是戈雅亲眼目睹了可怕的暴行，法军入侵西班牙期间双方都有暴力和复仇。他在其令人不安的系列作品《战争的恐怖》（1810——1814）中不断描绘这种场面。戈雅在作品中明白地表示出这场战争中没有道德优胜者——一位西班牙农民被吊死的时候，一名法国士兵却在闲荡，但是另外的画面中一位农民正在砍杀一位无助的穿军装的男人。戈雅的速写似乎在否定启蒙所带来的进步和人类改善的希望，在没完没了的斩首、处私刑、刺杀等可怕场景中接近了道德虚无主义。



图3弗朗西斯科·戈雅的《正在吞吃儿子的撒旦》暗指古希腊的神话故事，画中令人不安的形象让人可以从政治和个人的角度来阐释。

除了这种政治上的绝望以外，一场可怕的疾病后艺术家聋了，他好像陷入了凄冷的无望之中。他画在自家房间墙上的《深色画》是整个艺术史上最令人不安的作品，《正在吞吃儿子的撒旦》描绘了同类相食的杀婴者肢解婴儿的血腥画面。其他画面形象尽管没有这么血腥和暴力，但更令人不安。《巨人》中的巨人体型巨大，像一个庞大的怪物充满威

胁地坐在地上。《埋在沙中的狗》表现了一只可怜的动物被残酷的自然外力所吞没，孤独而绝望。戈雅的这些晚期作品是不可能保持审美距离来观看的。它们是生病的头脑、病态的想象、间歇性神智不清的产物吗？仅仅因为这些作品充满痛苦或道德观模糊就认为戈雅不再是一位好艺术家，这样的想法完全是教条主义的。

戈雅的画面形象将美和暴力相结合，塞拉诺声称在这方面戈雅是其前辈，以上那些概要的艺术史回顾能使我们对他的这一观点做出肯定性的结论。记住，这种对比是卢西·利帕德为塞拉诺那些常常令人不安的作品形象辩护的一个部分。当然，一位恶意批评者也许会说戈雅不同于塞拉诺，因为他的艺术能力比塞拉诺要强，他描绘暴力不是为了寻求轰动效应或者使人震惊，而是为了谴责它。每一种观点都有问题，很难拿任何一位20世纪的艺术家和戈雅这样一位过去的“大师”相比较。我们并非站在一个能知道历史最终裁判结果的位置上，不能成为戈雅并不意味着某人完全缺乏艺术能力。利帕德已经为塞拉诺做了合理的辩护，他认为塞拉诺的作品展示了技能、专业训练、思想和精心的准备。

其次，戈雅可能在他所有的作品中都不强调一种提升道德的信息，而仅仅说人性是可怕的。即使在传递破坏我们审美距离的恐怖内容时，悲叹也能成为艺术中的合理信息。也许塞拉诺想羞辱现在的宗教，但是这种行为也能来自一种道德动机。他拍摄尸体也许不是因为他沉迷于腐烂的过程而是为了给无名的死者提供一些充满人类同情的瞬间。这样的一种目的可能证明了他和他杰出的艺术先辈戈雅之间的一种延续。

结论

近年的艺术作品已经结合了许多恐怖因素。摄影家已经展示了尸体或者被砍下的、可怕的动物脑袋，雕塑家已经展示了正在腐烂的长满蛆的肉，行为艺术家已经将一桶桶的鲜血泼洒出来。我本可以提出其他采用了类似题材并取得巨大成功的艺术家：弗兰西斯·培根的绘画中被折磨的身体（我们将在第六章进行讨论），或者安塞姆·基弗巨大的黑色画布上展示的纳粹烤炉。

到目前为止，我已经对两种艺术理论提出了疑问。艺术即公共仪式的理论不能解释许多当代艺术的价值和效果。走入空间巨大、光线充足、有空调的画廊或者现代音乐厅的体验也许有其自身的仪式化的方面，但是这完全不同于那些拥有共同的超验性价值观的冷静参与者所获得的体验，他们的体验来自像我在本章开头提到的那种场景，如一次玛雅人或者澳大利亚土著的聚会。看来我们不像在寻求接触上帝和更高真实或安慰我们祖先亡灵的方式。

但是将近期的艺术放置到一种康德或休谟那样的美学理论之中也不一定恰当，因为那是一种建立在美、高雅品位、有意味的形式、排除审美情感或“无目的的合目的性”之上的美学理论。许多批评家确实赞扬了马普利索普摄影作品的优美构图，也对赫斯特悬挂着动物的发光玻璃橱窗所体现出来的传统的优雅风格表示了赞扬。即使他们发现作品很美，他们也需要仔细考量其中令人吃惊的内容。也许非功利性在分析这些难以理解的作品时会有小小的作用，它会使我们更努力地去观看和理解作品中那些看起来十分令人反感的东西。但是作品的内容也至关重要，就像我认为赫斯特作品的标题所表明的那样，他用粗陋的问题来直接面对观众，如用鲨鱼切片做的作品被命名为《活着的意识中肉体死亡的不可能性》。

通过回顾以往重要的艺术家戈雅的作品，我已经提出：像塞拉诺的作品那样的丑陋或骇人听闻的当代艺术有其在西欧经典艺术史上明确的先例。艺术不仅包括被那些具有“品位”的人所享受的具有形式美的作品，或者具有美感和道德提升意义的作品，还包括那些丑陋的、令人不安的、具有负面道德颠覆内容的作品。怎样阐释那些内容，这需要在下面进行更多的讨论。

【注释】

[1] 1947年出生于法国，从1970年开始进行类似“手术”的行为表演，后来逐渐以“整容”作为颠覆传统审美观的手段，以人工改造身体的方式抵抗加诸女性身体之上的社会压力。——本书注释均由译者所加，以下不再一一说明。

[2] 古希腊传说中的迈锡尼国王。

[3] 犹太教、基督教和伊斯兰教的先知，《圣经》中记载亚伯拉罕是希伯来人的始祖。

[4] 由韦斯·克雷文导演的美国恐怖片，讲的是几名青少年同时做着相同的噩梦，梦到一个名叫弗雷迪·克鲁格的杀人狂能够自由出入他们的梦，并且残酷地杀害他们。

[5] 美国著名当代摄影家，他的一些作品因涉及暴露性器官、表现同性恋等敏感问题在美国、英国、日本等国家引起争议甚至遭到司法调查。1989年3月9日，被称为“黑暗的王子”、“光的天使”的马普利索普因艾滋病去世。

[6] 德国哲学家、美学家，被称为“美学之父”。主要著作有《关于诗的哲学默想录》、《美学》、《形而上学》等。

[7] 美国著名抽象表现主义画家。

[8] 美国著名形式主义批评家，与其相关的概念有“庸俗艺术”、“平面性”、“媒介”等。他对美国抽象表现主义艺术的发展起了推动作用。

第二章

范例和目标

一次虚拟的艺术之旅

当代艺术家用鲜血、尿液、蛆和整形手术来创作作品，他们是过去那些以性、暴力和战争作为题材的艺术家的后继者。这类作品违背了我们在第一章讨论过的两种艺术理论，理由是它既没有加强公共宗教仪式中的团结，也没有促进对美感和有意味的形式等美学特征的保持一定距离的体验。那么，应该运用什么理论来应对如此难以解释的作品呢？

哲学家们通过阐述“艺术”是什么或者艺术应当是什么来思考完全不同的艺术作品。在本章我将引领大家完成一次穿越五个历史时期的虚拟艺术之旅，以此来展示在西方世界中艺术的各种形式和角色。我们将从公元前5世纪的希腊到中世纪的夏特尔大教堂，然后到整齐匀称的凡尔赛宫花园（1660——1715），再到理查德·瓦格纳的歌剧《帕西法尔》于1882年的初次演出。我们以考察安迪·沃霍尔的《波里洛盒子》并回顾近期的艺术理论作为结束，最后的时间为1964年。

悲剧和模仿

讨论古代悲剧的时候总是要介绍在所有艺术理论中持续时间最长的一种理论——模仿论：艺术是一种对自然或人类生活和行为的模仿。古典悲剧作为为狄俄尼索斯这位掌管葡萄收成、舞蹈和饮酒的神而举办的春天庆典仪式的一部分，开始于公元前6世纪的希腊。在希腊神话中，狄俄尼索斯被提坦一次次撕开，但是他总能再生，就像春天的葡萄藤一样。悲剧重新演绎了狄俄尼索斯的死亡和重生，它包括了宗教的、市民的、政治的多层意义。

柏拉图（公元前427——前347）讨论了悲剧、雕塑、绘画、陶艺和建筑的艺术形式，他不是将它们当作“艺术”而是当作“技巧”或者技能性的手艺而讨论的。他认为它们都是“拟态”或者模仿。柏拉图批评包括悲剧在内的所有模仿艺术，因为它们不能描绘永恒理念的真实（“形式”或者“理念”）。它们仅仅提供对我们现实世界中事物的模仿，而这些事物本身就是对理念的模仿。悲剧使观众的价值观产生混乱，如果剧中的好人经历了悲剧性的衰败，那就是教育我们美德不总是会获得奖赏的。因此，在柏拉图著名的《理想国》的第五卷中，他建议将悲剧性的诗歌从理想国中排除出去。

亚里士多德（公元前384——前322）在他的《诗学》中为悲剧辩护，他争辩说，模仿是很自然的事情，人类从早期就开始喜欢模仿甚至从模仿中学习。他不相信有一个像柏拉图所说的与现世分离的、更高的理念王国存在。亚里士多德觉得悲剧能够诉诸人的意识、情感和感觉进而教育人。如果一部悲剧展示了好人面临灾祸，那么这部悲剧就通过观众产生的恐惧和怜悯之情达到对其心灵的净化或者“疏导”。希腊悲剧中最好的剧情再现了一位叫俄狄浦斯的人，他在不知情的情况下做了邪恶的事情，悲剧中塑造得最成功的人物都是高贵而非低贱的。亚里士多德的辩护对一些悲剧来说是很有益的，特别是对于他所喜欢的索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。但是《诗学》将道德标准和审美标准混合在一起，这样就使亚里士多德不可能接受像欧里庇得斯的美狄亚这样的人物，她有意地杀害了自己的孩子。让我们来考察一下她的故事。

悲剧《美狄亚》是关于一位外地或者“野蛮”的女性背叛她的父亲和兄弟而帮助英勇的伊阿宋获得珍贵的金羊毛的故事。当她为伊阿宋生了两个孩子后，他又新娶了一位本地新娘，因为他的人民害怕作为外地人

和女巫的美狄亚。美狄亚被激怒了，她通过最令人不安的方式来寻求复仇，杀死了他们的两个孩子。美狄亚还用毒袍杀死了伊阿宋的新娘，其可怕的结果被一位信使描写下来了：毒袍腐蚀了她的皮肤，甚至杀死了她可怜的老父亲，当时他冲过来进行救助但却被粘在她正在消溶的肉体上。

欧里庇得斯使观众的情感随着这些谋杀事件像坐过山车一样跌宕起伏，他描述了肯定会被柏拉图认为是不恰当的场景。这位戏剧家甚至要求我们同情美狄亚——别忘了，她还是亲手杀死自己孩子的罪人。的确，希腊人没有在舞台上展示恐怖的行为，但是欧里庇得斯的戏剧还是将其生动地用魔法唤起了，就像对毒袍的描绘或美狄亚和她的孩子告别的这几行：

> 去吧，去吧……我不能看着你。
>
> 我处于极度痛苦和迷惘中。
>
> 对于我所做的恶行，我完全明白，
>
> 但是一种强于我意愿的狂暴情感驱使着我。

亚里士多德批评了欧里庇得斯以美狄亚乘坐天上的战车逃走作为戏剧结尾的方式。也许亚里士多德也不同意将美狄亚处理成一个悲剧性的女英雄，因为他让一个好人故意选择恶行，这使剧情的格调降低了。欧里庇得斯将美狄亚塑造为一个让人同情或怜悯的对象是错误的。这部戏没有满足悲剧应有的功能——尽管它具有很好的诗意或者很好的表演。

在古代的雅典，人们以某些方式对悲剧进行选择、资助和奖励，出席演出被当作全城宗教性节日活动的一部分，以此表示对狄俄尼索斯的崇敬。但是这些情况在《诗学》中都没有提到。亚里士多德没有明确讨论悲剧与市民、宗教相关的某些情况。因为他将悲剧艺术从其背景中抽离出来，所以他的戏剧理论能被（而且已经被）应用到其他时代的悲剧（如莎士比亚的悲剧）中。亚里士多德认为一位悲剧性的英雄是受“悲剧性的差错”（或错误）而非邪恶企图的影响而做出某些行为的，这一观点后来被转变为所谓的“悲剧性缺陷”的理论，这种理论被运用于描述哈姆雷特（优柔寡断）和奥赛罗（嫉妒）的弱点。这一传统对亚里士多德有一种误解，因为亚里士多德坚持认为一位悲剧性英雄的性格本身是没有

缺陷的。亚里士多德认为，悲剧应该展示一位好心的英雄仅仅因为犯了一个错误（并非人类品德上的弱点）就导致了灾难性的结果。

希腊关于艺术即模仿的经典解释在悲剧之外的艺术理论领域也产生了影响。例如：著名的艺术史学家E.H.贡布里希就将西方艺术史（以绘画为主）描绘为一个为了更逼真地描绘现实而不断进步的过程。艺术的革新是为了与描绘对象更相像。文艺复兴中新透视理论的提出、油画在质感和色彩丰富性上的进步都使艺术家对自然的“复制”变得更加有信心。许多人还喜欢那种“看起来像”他们喜欢的场景或物品的艺术品。在看到布隆齐诺、康斯太勃尔的精美肖像以及荷兰静物画中流汁的柠檬和美味的龙虾时，人们不由得大为惊奇。

但是许多艺术方面的发展（或者“相反的情况”）已经使艺术的模仿论的合理性在上个世纪下降了。当时，绘画开始明显受到一种新媒体——摄影的写实性的挑战。从19世纪晚期开始，模仿已经越来越少成为印象派、表现主义、超现实主义、抽象主义等艺术流派的艺术目标。模仿论也没有鼓励现代人强调艺术家个人感觉和创造性眼光的价值。凡·高或者奥基夫画的鸢尾花让我们印象深刻是因为它们的精确模仿吗？柏拉图也许会批评这些现代艺术家只不过是创作了美的形象——无可救药地试图模仿不能言说之物或理念本身。但看起来那并不是他们的目的，我们是因为其他原因而看重凡·高和奥基夫所画的花卉的。

夏特尔和中世纪美学

我们的虚拟考察之旅现在继续前行，到达1200年时欣欣向荣的法国中世纪城市夏特尔。在这里我们又将发现一种与城市宗教和市民生活相交织的艺术形式。夏特尔是宗教崇拜的一个中心和新兴的马利亚崇拜的一部分，马利亚崇拜开始为基督教注入了强有力的女性因素。夏特尔大教堂是在一场大火后于1194年重建的，里面有圣物，有一小片据说是从马利亚的束腰外衣上遗留下来的织物。教堂的拱顶完成于1222年，它真是一个令人吃惊的进步，特别是它几乎是当时法国唯一的拱顶。当类似的建筑在附近的亚眠、拉昂、兰斯、巴黎等其他城市还未修建好的时候，夏特尔大教堂的中殿在某个时期内是高度最高的。本地的地主和商业行会捐赠了大量财物来装饰大教堂最突出的、独一无二的染色玻璃窗。

大教堂是宗教审判、节日欢庆和礼拜的场所。人们在教堂内可以过夜，也可以把他们的狗带来，还可以举行行会会议或摆上小摊卖他们的商品，如宗教纪念品和年表——甚至卖酒（在那里可以逃税）。当社会和文化细节可以帮助我们理解大教堂某些方面的功能的时候，它也可以作为了解中世纪艺术观念的范例。哥特式建筑有一种特别的外观：突出的或者说尖状的角拱、肋拱、玫瑰花窗、塔楼以及高度惊人的中殿（中殿由飞扶壁支撑着）。夏特尔大教堂是早期哥特式风格的杰出典范，它还和八百年前大致相同，其中的1800座雕塑原作和182扇原来的染色玻璃花窗也有许多保存了下来。可以很清楚地看出，夏特尔大教堂的建筑师（简称为“夏特尔大师”）处于中世纪美学最新发展的顶峰。一个显著的事实就是在主门入口，像亚里士多德、毕达哥拉斯这样的异教哲学家的雕像被放在了几百位圣徒和使徒的雕像之中。这是为什么呢？

对于古希腊哲学家的研究对欧洲中世纪各种形式的文化生产都产生了深刻的影响。但丁（1265——1321）在他的《神曲》中对这些一流哲学家表达了敬意：书中说到维吉尔是引导但丁通过地狱的人，亚里士多德住在地狱的最高层，在摆脱了身体折磨的死后生活中，他正在与其他希腊作家进行讨论。在夏特尔著名的神学学校里，古典作者被当作“自由艺术”的一部分进行研究。柏拉图的哲学指导了夏特尔大教堂建筑师的审美观念。一位研究大教堂的历史学家竟然这样写道：“如果柏拉图的宇宙观没有反映在夏特尔大教堂的建筑上，哥特式艺术是不可能存在

的……”

托马斯·阿奎那[1]（1224——1274）真正使这一时代的美学理论研究大大推进了，他不是夏特尔神学学校的成员，亚里士多德对他的影响超过柏拉图，他本来应该在13世纪后半叶去巴黎一所新建的大学研究哲学的。阿奎那是第一位就美（以及其他论题）进行写作的重要基督教思想家，他的研究吸收了当时新近发现并被翻译出来的亚里士多德文本中的思想，这些思想在一个世纪前才通过伊斯兰文化被介绍到欧洲（尤其是西班牙）。

夏特尔和巴黎的中世纪哲学家没有对“艺术”进行过这样的理论研究，因为他们将注意力集中在上帝身上。阿奎那并没有像柏拉图和亚里士多德那样对“艺术即模仿”进行辩护。阿奎那总结道：如同善和统一一样，美也是上帝的一种本质或“超验”的属性。人类的艺术作品应该模仿和渴望获得上帝的绝妙属性。中世纪的人们要创造像大教堂那样的美，为此他们遵循三条基本原则：比例、光线和寓言。

夏特尔神学学校的学者们将比例的要求告诉大教堂的建造者，他们将源自罗马时期的思想家（如圣奥古斯丁）的理论进行提炼加工。大教堂的一般几何构造原封不动，增添了音乐般的和谐，这种影响可以追溯到柏拉图的《蒂迈欧篇》，其中具有创造性的造物主运用几何学规划了一个秩序井然的物质世界。基督教的上帝也被看作建造宇宙的建筑大师。严格的建筑规则被运用到入口、拱顶和窗户的设计以及被指定的拱顶和长廊的比例中。几何学控制了教堂本身的设计，教堂被建造成一个十字架的形状，两翼的比例符合一个人手臂的比例。在这种情况下，以雕像的形式将毕达哥拉斯这位几何学之父放在夏特尔大教堂中也就毫不出奇了。

夏特尔大教堂新的光线亮度和染色玻璃窗显示了中世纪美学的第二个原则。在早期，基督徒认为（神圣的）光和（世俗的）物质浮渣之间有着明显的区别。新柏拉图主义的《约翰福音》将基督解释为世界之光。因为一座哥特式的教堂是上帝的房子，光线成为了神性存在的可见证据。光线穿过漂亮的染色玻璃窗上的图形，熠熠生辉，传递着天堂的荣光。阿奎那也重视光线，他用明晰（claritas）这个术语来表示教堂内部的明亮和各种因素的设计。对他来说，神性存在于尘世事物的内部形式之中。一座大教堂就像一位善良美丽的人，应取得有机的统一和结构的明晰。视觉使我们欣赏到了像夏特尔大教堂这样的美丽事物中的明

晰。

夏特尔大教堂的建筑师通过提高明亮度来证明上帝神圣的光辉。外墙由独一无二的两层或三层飞扶壁支撑，这样就能提高拱顶的高度。建筑师放弃了沿墙的楼座（阳台），这样就能使头顶的天窗能够建得更高更明亮。他还使玫瑰花窗发挥了更大的作用。教堂非同凡响的染色玻璃和雕像都在讲述故事，基督教的信仰者可以从中学习神学和《圣经》中所叙述的内容，由此将我们带到了中世纪美学的第三个原则：寓言。

哥特式教堂中的每一件东西都像一本意义丰富的书，大教堂过去被称为“石头的百科全书”。因为大教堂是上帝的房子，所以整个大教堂就是一部天堂的寓言。夏特尔大教堂的所有方面都有寓意：玫瑰花窗意指有秩序的宇宙，表示道德完善的正方形被用于设计教堂正面、塔楼、窗沿、内墙的各个部分甚至石头本身。



图4从迷宫到尖拱顶高耸的中庭，再到奇妙的染色玻璃，夏特尔大教堂中的一切东西都暗示着天堂，同时也将信众引向上帝的王国。

对于阿奎那这样的一位中世纪哲学家来说，寓言合理地说明了上帝在这个世界上的存在方式。世上的每一件事物都能当作来自上帝的符号。在夏特尔大教堂的雕像和窗户中，人物或场景的位置展示了每一个故事和其他故事之间是如何关联的。大门入口在献给马利亚的雕像之下的圆柱上放置了毕达哥拉斯和亚里士多德的雕像，这显示出自由艺术（以及他们各自的几何学和修辞学研究领域）必须支持神学并被神学所

控制。同样，一扇展示好心的撒马利亚人的染色玻璃窗与它下面描绘的《旧约》故事和上面描绘的耶稣都有关联，它们严格按照从下到上、从左到右的观看顺序排列。跟所有窗户及其局部的制作一样，所有组塑雕像和大门的尺寸、排列和相互关系都服从于统领大教堂其他部分的比例规则。

从建筑设计到泥瓦匠、木雕匠、石匠、彩窗绘制工等工种，夏特尔大教堂展示了一系列具有艺术性的专业技术。能力出色的人在这里工作，也许他们获得了很高的报酬和广泛的承认，但是他们最终将自己的个人努力献给了教堂的整体宗教目标。夏特尔大教堂整体合作的结果是形成了满足哥特式美学三原则（比例、光线和寓言）的整体性和谐。

凡尔赛宫和康德

如今，一位到法国旅游的游客可以在某一天从巴黎坐火车到具有中世纪风貌的夏特尔做一次短程参观，第二天就可以参观凡尔赛宫。完成这次旅行后，有人逼我说出哪个地方更加令人印象深刻。夏特尔是令人着迷的，你会发觉大教堂的塔楼与城市狭窄的中世纪街道不相协调的独特景象。相比而言，凡尔赛宫以纯粹的规模和景观让人目眩，这座宫殿坐落在园林、喷泉、水道和花园中，显得非同凡响。这些花园也是我下面想要集中讨论的对象。

在17至18世纪的时候，花园被当作高雅的艺术成就。在1770年，霍勒斯·沃波尔[2]将园艺和诗歌、绘画一起列为“优雅三姐妹”。像“能人”布朗这样的设计师或者“园艺大师”在英国获得了名声和财富。安德烈·勒诺特来自一个园艺世家，他被国王路易十四征召去设计一个花园，这个花园的壮观足以匹配他“太阳王”的形象。勒诺特设计这些宏伟的凡尔赛宫花园耗费了他生命的五十年时光（开始于17世纪60年代）。

凡尔赛宫的花园围绕着太阳神阿波罗这一主题（为了向路易致敬）而设计，与希腊神话关系密切，花园中的喷泉和雕塑刻画了阿波罗的母亲拉托那、姐姐狄安娜等人物。花园规模巨大，从一个有沼泽的狩猎行宫开始兴建，投入了大量的财力和劳力来改造花园的景观。凡尔赛宫的官方网站上说：整个花园占地2000英亩，其中有20万棵树，21万株花木，50座喷泉，620个喷水嘴，在每年“喷泉全开”的时候每小时消耗3600立方米水。水和树木、植物一样都是原始设计的一部分，喷泉和水道进行了专门设计，可调节的喷嘴可以制造出水流从雕塑上泼洒下来的效果。当乐师在岸边演奏的时候，凤尾船的船夫和穿制服的水手经常被雇来在大运河里进行水上表演。

凡尔赛宫景观中无处不在的古典文化典故需要有教养的观众去欣赏。在君主专制时期，像城堡一样，花园也要发挥一定的社会、政治和文化功能。花园体现了国王的统治，开阔的景观暗示国王的所有权向眼睛所能看见的地方（甚至眼睛看不到的地方）延伸。但是在花园以复杂的几何学原理安排的规划中也有一种美感原则在起作用，宽阔的道路、充满装饰性设计的低矮的花园或花圃、长达一英里的大运河、附加的木制小凉亭或者丛林，每一处景观都有自己的主题并因设置的喷泉而增色。（在下一章，我们将看到一座佛教禅院在风格上是如何不同，它强

调的是与自然的和谐而不是对于自然的所有权。）

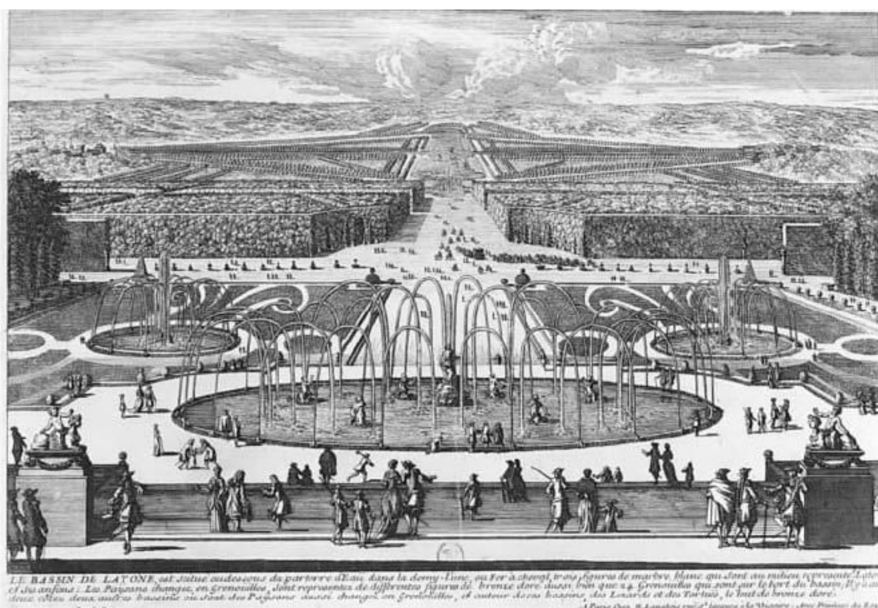


图5早期由贝兰尔制作的雕版画显示了康德可能看到过的凡尔赛宫的景象，作者着重描绘了莱透纳喷泉的水戏以及皇家大道两边的景观。

康德没有把花园当作最高雅的艺术形式，但是他很认真地对待它们。康德重要的美学著作《判断力批判》是在勒诺特开始他的工作后一个世纪出版的。尽管康德可能看过凡尔赛宫景观的雕版印刷品，或者知道有像汉诺威的海恩豪森王宫花园（这是哲学家莱布尼兹讨论过的景观）那样对其进行模仿的花园，但他从来没有到过凡尔赛宫。要记住，康德是强调形式特征和“无目的的合目的性”的。凡尔赛宫作为一个以美为目的的花园，并没有满足种植水果和蔬菜的低层次目的。康德将园艺家看作那些“按形式来作画”的人，将花园列入了精美美术品的类别之中。

> 景观园艺……就是用多样统一的事物（草地、鲜花、灌木、树木，甚至水面、小山和溪谷）来装饰地面，就像自然呈现在我们眼前一样，所不同者只是排列不同，而且景观园艺要服从于某些理念。

康德承认“景观园艺可能被认为是一种绘画，这看起来似乎很奇怪”，但是他随后解释说这种艺术能符合他“想象力的自由游戏”的标准。

康德没有将花园作为社会地位、教育特权或者我们人类与上帝和自然之间关系的代表来考察。相反，他强调杰出的形式能创造出一种机能的和谐，这种和谐使我们认为花园是美的。康德也许称赞过凡尔赛宫有秩序感但又不是过分规矩和寻常的东西。人们走进小树林或者灌木丛，会对每一处全新的安排感到吃惊。另一个令人惊奇之处表现在花园按照不同但“恰当”的原则来安排这些植物、雕像、花瓶和喷泉的并置关系。康德批评英国的花园更“自然”的风格，认为它们“将自由想象力推向了怪诞的边缘”。凡尔赛宫持续变化的景观、没有特别目的的表面秩序，特别是姿态各异的喷泉所引发的感觉活动，所有这些都使其显得很美，这些东西都能刺激“想象力的自由游戏”。

康德经常说到自然之美并赞扬一朵花或一只嘤嘤歌唱的鸟具有“自由之美”。他改变了对待美的传统方式，将对于崇高的描述加入其中。这些具有崇高美的事物包括：巨石、雷雨云、火山和很高的瀑布或者像埃及的金字塔、罗马的圣彼得教堂（这里又涉及了康德从来没有去过的地方）这样规模巨大的艺术作品。康德对于崇高美的处理为新的风景画种类和华兹华斯、拜伦、雪莱这样的浪漫主义诗人的出现铺平了道路，对他们来说，自然将提供创作灵感和基本的背景，而不是勒诺特在凡尔赛宫所展示的那种秩序、顺从和享乐。

《帕西法尔》：受难和救赎

我接下来要讨论两位艺术家——理查德·瓦格纳（1813——1883）和安迪·沃霍尔（1928——1987），他们是推崇艺术家个性的代表人物。瓦格纳由于跌宕起伏的爱情生活、狂热的崇拜者、逃离丑闻和债务、国际名声等因素而将其传奇式天才的角色演绎得淋漓尽致。在获得巴伐利亚国王路德维希二世的资助后，瓦格纳在拜罗伊特建立了家庭和剧院，这里今天仍旧是瓦格纳的崇拜者朝圣的地方（参观票预订单已排到七年之后）。我将考察每一位艺术家的一个具有例证性的作品：瓦格纳的最后（有人认为是最伟大的）一部歌剧《帕西法尔》以及沃霍尔创作于1964年的早期代表作《波里洛盒子》。

瓦格纳的音乐天才是毫无争议的。评论家惊奇地发现他能处理那些充满雄心壮志的歌剧中的几百种音乐主题。他以结构丰富、微妙、深刻的配乐将一种新的戏剧性因素引入管弦乐的作曲法中。他的音乐对演唱者提出了可怕的挑战并需要他们具有很强的毅力和巨大的力气。他将歌剧看作一种艺术综合体，一种不仅要控制音乐特性还要控制唱词、表演、服装和舞台布景的完整艺术形式。他在需时十八小时的多幕歌剧《尼伯龙根的指环》中发展了一种叙事方式来详述那些具有神话色彩的故事，剧中包括有莱茵河少女、神灵、侏儒、瓦尔基里（北欧神话中奥丁神的婢女之一）、龙、飞马、彩虹等。瓦格纳的影响已经辗转影响到相关的艺术形式，如电影作曲。他使用与特殊主题或人物相关的主乐调来制造戏剧效果，在约翰·威廉姆斯为电影《星球大战》所作的电影音乐中这一点也得到了再现。

瓦格纳的歌剧《帕西法尔》是一个赞美受难的民间传说。我们跟随一位年轻骑士，他是一位“由于怜悯而变得智慧的纯洁的愚者”。批评家对这部歌剧既爱又恨，有人认为它表现了崇高，有人认为它表现了颓废。这部五个小时的歌剧讲述了在使圣矛和圣杯重新结合的过程中经受诱惑和不再单纯的伟大故事。从女巫昆德丽跌宕的尖声独唱到花神的充满诱惑的歌曲，这部歌剧尝试了各种音乐情感的表达。音乐在最后一幕变得光芒四射，时间安排在耶稣受难日，象征着精神性的转变。帕西法尔现在成为了圣杯骑士，他以圣矛接触国王，治好了国王的伤。歌剧最后提到了“对救赎者的救赎”。

哲学家弗里德里希·尼采[3]（1844——1900）是《帕西法尔》最激

烈的批评者之一，他以前是瓦格纳歌剧的爱好者，曾经和作曲家李斯特、柴可夫斯基以及许多君主和贵族一起观看了瓦格纳1876年首次上演的盛大歌剧《尼伯龙根的指环》。尼采于1868年遇见瓦格纳，两人成为了朋友。尼采的著作《悲剧的诞生》（1872）就是献给瓦格纳的，他在书中热情洋溢地谈到了悲剧的重生，每个人都知道它与这位作曲家有关。尼采是一位文献学家和年轻教授，他从对狄俄尼索斯的崇拜开始描述悲剧的起源。悲剧的景象展示了每一种生命的本质都是暴力和受难，没有意义和正当理由。悲剧中“阿波罗艺术”的诗意之美形成了一层面纱，透过它我们容忍了狄俄尼索斯可怕但迷人的见识，这部分是特地通过音乐和各部分的和谐而传达的。就像在希腊的悲剧中一样，在瓦格纳的歌剧中，受难被展示，人们纵情于其中，瓦格纳令人惊奇且常常是不和谐的音乐再现了狄俄尼索斯的生命力。尼采悲叹德国“单纯而有力的核心”被“外来因素”所削弱，他赞扬瓦格纳使用雅利安人的而非闪米特人[4]的神话重新发现了古代北欧日耳曼人和条顿人神话的最初根源，从而使德国乃至欧洲的文化得到了新生。



图6休斯敦大剧院上演的瓦格纳的歌剧《帕西法尔》，在罗伯特·威尔逊设计的引起争议的舞台上，国王安福塔斯和年轻的帕西法尔站在圣杯旁边。

但是尼采于1888年出版了《瓦格纳事件》，他在书中严厉指责了

《帕西法尔》和它的作曲家。为什么会发生这种转变呢？尼采发现《帕西法尔》的音乐很棒，他赞扬了音乐的透明、“精确”以及“在心理上的深刻理解”，他甚至称赞它“崇高”。然而，由于《帕西法尔》带有献身的救世主和救赎主题，尼采认为它过分“表现了基督教的精神”，他说：“瓦格纳……在基督十字架前，显得消沉、无助、心碎”，“充满着腐朽、绝望和颓废”。尼采发现这部歌剧的剧情不是充满对生命的肯定，而是“病态的”和否定生命的——这不是真正的狄俄尼索斯的精神。尼采具有良好的音乐修养，他觉得《帕西法尔》纯粹追求美感，诱惑观众服从于作曲家的创作目的，而这只能把一切弄得更糟糕。当尼采嘲讽拜罗伊特的观众对瓦格纳的大肆阿谀时，听起来就像是柏拉图警告人们警惕悲剧的诱惑力一样。

一些现代人在解说瓦格纳的时候会产生一种相似的正反感情并存的感受：他们也许会赞赏瓦格纳音乐的优美和复杂性，他们也发现瓦格纳所编的“雅利安人”的神话有令人反感的方面。瓦格纳狂热的反闪米特人的作品被他的崇拜者希特勒阅读之后，他的歌剧事实上成了纳粹的国乐。这使得他的音乐在不久以前被以色列禁止上演，虽然不是明令禁止。即使没有这一层担心，一些人还是会讥讽瓦格纳宏大的主题、剧情和剧中塑造的那些以自我为中心的角色，如《崔斯坦和依索德》中那段冗长的、长达四十分钟的爱情二重唱。我们不必接受尼采的批评观点，不必不顾宗教和政治因素而将《帕西法尔》视为一部自命不凡、又臭又长的作品。不仅对尼采，对许多人来说，在评价瓦格纳的歌剧时，审美和道德关怀会产生冲突，影响对于瓦格纳歌剧的评价。

《波里洛盒子》和哲学化的艺术

安迪·沃霍尔是一位自我推销专家，他有着精心打理过的形象：银白色的头发、低沉的嗓音、深黑的眼睛。因为对名人着迷，沃霍尔喜欢乘飞机旅行和参加聚会。然而他却说："我认为如果每个人都一样，那将会很可怕。"他创造了那句具有嘲讽意味的口号："每个人都有十五分钟的出名机会。"沃霍尔在20世纪60年代的"波普艺术"运动中崭露头角，波普艺术运动与时尚、流行文化和政治密切相关。沃霍尔将注意力投向我们周围环境中的日常视觉产品，他声称自己要"像机器一样画画"。他取得了非凡的成功，留下了价值上亿美元的财产。

为了避免使人们觉得沃霍尔不够重要，我们应当回顾他那些让人警醒的灾难性画面中的形象：民权暴乱中攻击人的狗、电椅、可怕的汽车车祸，这些都被转变为（就像他创作的玛丽莲·梦露一样）色彩明亮的丝网版画。沃霍尔不被条条框框所约束。他一直保持着虔诚的基督教信仰，在意大利完成的《最后的晚餐》系列（以莱昂纳多的"原作"为基础）被赋予了严肃的意义。

沃霍尔促使充满雄性气质的纽约抽象表现主义在性取向上向后现代主义的游戏态度转变。当沃霍尔1964年在纽约的斯塔贝勒画廊展出一堆用手工刻模印制的夹板做的木盒子时，他已经成为一位成功的商业性的艺术家。这些盒子对于哲学家阿瑟·丹托产生了重要影响，他对它们进行过反复讨论（他甚至写过一本标题为《超越波里洛盒子》的书）。沃霍尔的"波里洛盒子"看起来和超市里看到的一样，丹托感到这一点很让人费解：

> 当其他和它看起来完全相像（起码根据人的知觉标准而言）的物品只是一些东西，至多仅为一些人造物品的时候，为什么它是一件艺术品？但即使是人造物品，它们和沃霍尔所做的东西的相似度也非常高。柏拉图也不能像辨别床和床的图画那样辨别这些盒子。事实上，沃霍尔的盒子的木工工艺是相当好的。

关于这个谜团，丹托写了一篇广受争议的文章——《艺术世界》。后来，他的文章激发哲学家乔治·迪基提出了"艺术的惯例理论"，根据这一理论，艺术是"任何人造物品……它已经被授予一种身份，可以被某个

人或者代表某一社会机构（艺术世界）的人所欣赏”。这意味着像“波里洛盒子”这样的物品如果被博物馆或者画廊的负责人接受或者被收藏家购买，那么它就已经被命名为“艺术”了。



图7 哲学家阿瑟·丹托正在思考为什么安迪·沃霍尔堆在一起的《波里洛盒子》是艺术。

但是，丹托不同意这种说法，因为《波里洛盒子》并没有马上就被“艺术世界”所接受。当关于这些盒子的运输问题引起争端的时候，加拿大国家画廊的负责人与海关检查官员意见一致，都不认为这是艺术，也几乎没有人购买它们。丹托为此争辩道：艺术家展出某种作为艺术的东西，艺术世界应该为他提供一种背景性的理论。这种相应的“理论”不是艺术家头脑中的一种思想，而是社会和文化背景中某些可以让艺术家和观众都能把握的东西。沃霍尔的创作形态在古希腊、中世纪的夏特尔或19世纪的德国是不可能成为艺术的。沃霍尔通过《波里洛盒子》证明了：如果给予适当的环境和理论支持，任何东西都能成为一件艺术作品。因此，丹托总结道：一件艺术品是体现一定意义的物品，“如果没有一种阐释将它如此这般组织起来，任何东西都不能成为艺术品”。

丹托批评了早期的艺术观点（比如我们在本章中已经讨论过的那些

理论）：

> 大部分的艺术哲学已经大体上要么假装认可那些哲学家承认的艺术种类，要么假装批评哲学家不认可的艺术，要么至少就是为了反对哲学家所处时代艺术史中更为人所熟知的艺术而设定的理论。在某一方面，艺术哲学一直只是艺术批评。

丹托本人试图避开对任何特殊类型艺术的认可。他的多元理论有助于解释为什么今天的艺术世界能将泼血的仪式、死鲨鱼以及外科整形等这么多的类型接受为艺术。他明白他的工作就是去描述和解释为什么在不同的时代人们会将不同的事物当作艺术：他们对艺术做出了不同的理论概括。在我们所处的时代，至少从杜尚的一些作品和安迪·沃霍尔的《波里洛盒子》开始，几乎所有创作都被如此对待。这使得那些用美、形式等术语来限定艺术的早期哲学家的狭隘、有局限的观点看起来很死板。即使像塞拉诺的《尿浸基督》这样令人震惊的作品今天都能被认为是艺术，这是因为一个对象背后有合适的观念和阐释来支持。塞拉诺和他的观众共同享有一些背景性理论或者说背景资料，在这种文化理论背景下，他的摄影作品能被看成艺术，因为它通过一定的物质媒介传达着思想和感情。

丹托辩解道，在每一个时代和背景中，艺术家依靠一种观众能理解和接受的艺术理论创造了一些被称作艺术的东西并赋予这些作品历史和艺术惯例的背景。艺术不必一定是一部戏剧、一幅画、一座花园、一座庙宇、一座大教堂或者一部歌剧。它不一定要是美的、合乎道德的，也不必显示个人天才或者通过光亮感、几何和寓言来表示对神的信仰。

丹托开放的艺术理论接纳所有的作品和信息，但是它没有很好地解释一件艺术作品怎样传达它的信息。作为《国家》杂志的艺术批评家，他必须设想一些作品的信息比其他作品的信息传达得更好一些。（说某些东西是艺术并不等于说它是好的艺术。）丹托以一位批评家而不是一位哲学家的身份进行写作，他常常赞扬一些东西，也常常发现一些东西的缺陷。他就此解释道："批评家的任务是辨别作品的意义，解释它们显现的模式。"这需要对艺术作品的物质材料和形式特征都进行考虑，例如欧里庇得斯的诗化语言、勒诺特设计的喷泉中水的作用、夏特尔大教堂的高度和光线、瓦格纳对和声的改进和配器——丹托甚至注意到了沃霍尔的木盒子做工很好。许多细节都与艺术家在艺术作品中如何呈现他们

的观念有关。我想更进一步考察艺术的意义和价值的问题。但首先还是让我们游历更多的地方，这次要绕行全球去考察那些非西方国家的艺术范例。

【注释】

[1] 欧洲中世纪经院哲学的集大成者。他运用亚里士多德的学说来论证基督教神学，把信仰和理性、《圣经》和科学结合起来，从而取代了柏拉图的神学体系。他的主要著作为《神学大全》。

[2] 18世纪英国作家、鉴赏家和收藏家。

[3] 德国著名哲学家和思想家，他强力地批判西方传统的基督教文化，否定基督教传统的道德体系，主张重估一切价值，提出了超人理论和永恒轮回的命题，他的思想为后来的存在主义奠定了基础。

[4] 闪米特人是起源于阿拉伯半岛的游牧民族，相传挪亚的儿子闪即为其祖先。犹太人属于闪米特人的后裔。

第三章

跨越文化

花园和山石

艺术在不同的历史背景下采用了各种各样的形式。我们承认和尊重过去的许多艺术形式，例如悲剧——尽管它们的欣赏背景也许不同了。但是一些过去的艺术作品看起来似乎很陌生。今天的西方很少有像法国17——18世纪时那样复杂而具有象征意义的花园。染色玻璃对于营造夏特尔大教堂的辉煌效果非常重要，它今天更多与手工艺而非艺术有关。景观园艺今天更像是一种业余爱好或设计实践而不是“艺术”。也许我们应当像考察艺术和自然景观的关系一样来考察我们对手工艺和艺术之间差别的想象。

对于日本的读者来说，花园也许是一种活的艺术形式。凡尔赛宫象征着国王的权力，但是一座禅宗花园象征着人与自然和更高真实的关系。在西方人看来，日本人的花园更“自然”一些，花园里有树、岩石、弯曲的小径、池塘和瀑布，但这一切都是有意营造的。禅宗的茶道由微妙的、和谐的、宁静的价值观所引导，从花、窗帘、陶器的选择到烹茶和上茶都受其影响。日本艺术的艺术形式——诸如盆景树，插花和长满苔藓、四时更替的花园（像东京的弘徽殿）——同样也渗透着神道教的教义。



图8日本的一座禅宗花园，耙过的石子和细心摆放的陡峭漂石引人沉思。

一些禅宗花园中的山石和裸露平铺的石子会让西方人感到迷惑。那些陡峭的巨大山石在中国也被认为是值得称颂的，由于它们具有象征性，它们经常被人花大价钱搬到古代的花园中去（甚至移到上海的现代摩天大楼中去），中国的花园通常包括一座可以进行文人式的思考和调养的建筑。皇帝游乐的宫苑圆明园以桥梁和楼台为特色，这些桥梁和楼台建造于宏大的人造景观（但看上去很像自然景观）之中。有关“远东”园林的报告于1749年开始在欧洲出版[1]以来，对西方产生了重要影响。相比之下，凡尔赛宫必定显得太过死板和规整了。那些具有更多随意性的英国园林显示了来自中国的园林报告的影响。

文化像人一样向外流动。从悉尼到爱丁堡再到旧金山，都有中式的花园和禅宗花园。“世界音乐”空前流行，最新的迪斯科风格轻松地将弗拉曼柯音乐和爵士乐、盖尔人的传统音乐相结合，非洲和南美洲的舞蹈团定期进行海外表演。人们将不可能摆脱意大利西部片、日本武士电影、好莱坞动作片、印度冒险故事和香港电影所产生的一连串影响。在现代世界中，没有什么“原始”、遥远的文化能独立存在。墨西哥山村里的惠乔尔人（印第安人的一支）为采集无刺仙人掌而制作的面具和献祭碗所用的玻璃珠子是从日本和前捷克斯洛伐克进口的。

艺术能突破各种文化之间的障碍吗？约翰·杜威认为是可以的，他在1934年的著作《艺术即经验》中写道：艺术是最有可能通向另外一种文化的窗口。他坚持“艺术是一种通用语言”的说法，鼓励我们试着去获取另一种文化的内在体验。他认为这需要直接面对艺术，而不是去研究地理、宗教和历史等“外部因素”。他说：“当我们走进黑人或波利尼西亚人的艺术精神当中的时候，文化障碍会消除，狭隘的偏见也会烟消云散。这种不知不觉的融会比通过论证所产生的改变更有效，因为它直接进入了另一种文化态度。”

杜威认为，“希腊人、中国人和美国人的审美素质都是同样的”，这种信念表明他想将我们的艺术体验神秘化为一种无言的直接欣赏。这有点像是一位现代主义者寻求“美”的某种普遍形式特征。实际上，艺术批评家克莱夫·贝尔也强调了“原始”艺术中的有意味的形式而不是特定内容的价值。但是将杜威的方式和贝尔的理论放在一起是不公平的，因为杜威知道“必须掌握艺术的语言”。他没有说艺术就是美或者形式，他的说法是艺术是“社群生活的表达”。尽管我将比杜威走得更远，我还是喜欢这一定义。我要说的是，为获得欣赏另一个社群的艺术的“内在”态度，我们必须先了解“外部”因素。

例如我对于非洲尼基西·恩肯迪神偶雕像的直接体验源于刚果的卢安果。这种雕像上有着许多竖起的钉子，看起来十分凶猛——就像恐怖电影《猛鬼追魂》系列中的钉头鬼。当我了解了它的“外部因素”——这种钉子是长期以来由那些签署协议或密封争端解决方案的人们钉入的时候，我的最初感知得到了修正。参与者是为了寻求对协议的支持（期待破坏协议的人会受到惩罚），人们认为这种神像是很有神力的，因而它们常常被放在村子外面。尽管我也许直接察觉到这些雕像体现了可怕的力量，但是在没有理解如何以及为什么制作它们等其他情况之前，我并没有理解它们的社会意义。雕像的最初使用者可能会觉得这些小组雕像在博物馆的非洲馆里集中展出显得很奇怪。

我们很难反对杜威鼓励人们保持一种诚恳态度去面对其他时代或文化中的艺术的企图。我并不是想说在没有了解更多情况之前我们就不能去欣赏钉满钉子的神像的力量，但是外部知识能有效地加深我们的体验。背景知识也能帮我们提升对其他艺术形式的体验，比如说能使我们去欣赏雷盖[2]配乐歌曲、福音音乐、巴赫的弥撒音乐后面的宗教意义。在本章我将更进一步讨论一些问题，即文化背景、文化互动如何影响我

们对艺术的各种文化表现的理解。

寻找“原始”、“新奇”和“真实”的艺术

通常人们很难理解在其他文化的艺术中被重视的东西及其被重视的原因。非洲的面具、木雕和印第安祖尼人的神像、印度教的古典舞蹈一样，都是宗教庆典的组成部分。对我来说，伊斯兰陵墓和清真寺中的书法看起来像一种漂亮的装饰，但是它们具有被我所遗漏的含义，因为它们书写着选自阿拉伯文的《古兰经》中的韵文，而我读不懂这些。此外，一位中国的绘画大师以“胸有成竹”的方式巧妙地绘制竹子，当我观看这些看起来很简单的水墨画并探求其更深层的形式或意义时，我被难住了。



图9在曼尼私人收藏博物馆的藏品中，这三件尼基西·恩肯迪钉神雕像都是所在村庄或地区公正的有力保证者。

不同文化常常通过模仿、购买、大规模的市场销售等限制交流的方式互相接触。即使是那些诚心想理解异域文化的仰慕者也会受到旅游业的影响。当西方人收藏非西方的艺术或到博物馆观看它们的时候，他们或许将许多作品的原初背景都忘记了。忽视它们的背景能导致文化掠夺

——从“新奇”的文化中收集艺术品就好像收集战利品一样。最近我从邮件中收到一份商品目录，上面提供非洲西部阿散蒂人的面具、摩洛哥的鼓饰、不丹的背心、旁遮普的钱包、巴厘岛的衣服挂钩、顶上装有佛像的橱柜、风水肥皂，此外还售卖盆景。

“原始”或者“新奇”的艺术常常存在于我们自己的国家之内，并没有跨洋隔海那么遥远。在圣菲举办的美国美学协会会议期间，有一个多姿多彩的印第安村庄舞蹈展示。当舞者扮作水牛、鹰和蝴蝶表演的时候，年长的特瓦人安迪·加西亚解释了它们在美国本土文化中的宗教意义。尽管我们可以从加西亚先生的介绍中对其有所了解，但是对于这些“本土”的舞蹈我们还是很“老外”。他的唱词奇怪而啰唆，那些舞者看起来也面无表情，他们上身僵硬，做着程式化的手臂运动。我被他们漂亮的服饰（柔软的动物皮皮靴、插着鹰和鹦鹉羽毛的显眼的帽子、做工精细的银耳链、绿松石镶花的宝石、叮当作响的脚踝上的系铃）吸引住了而没有仔细欣赏他们跳舞。



图10凯依贾克·阿舍瓦克的版画作品《被施了魔法的猫头鹰》，该作品既反映了因纽特人的图样传统，又体现了加拿大北部对日本版画制作技巧的吸收。

许多本土艺术从殖民统治时期表现出许多文化互动的复杂历史中显现出来。有一个比较特殊的例子，是有关加拿大的北方妇女是如何学会了制作版画的。艺术家詹姆斯·休斯敦被政府聘请，他的任务是将本地的

手工艺当作一种谋生手段进行推广。因为他的努力，版画今天已经毫无疑问地成为因纽特人的艺术形式。詹姆斯将日本版画的制作技巧介绍给当地人，鼓励妇女们将她们的背心和靴子的传统刺绣技巧用于生产更有市场的版画。新时代的人们在美洲土著当中找到了宇宙和谐的模式，在这场时髦的运动中，“真正”的美洲土著被找了出来，不管是在加拿大的卡普多塞特还是在亚利桑那州的祖尼人聚居地或是墨西哥的奇琴伊察。圣菲的许多画廊都展出漂亮的（同时也是昂贵的）印第安村庄的陶器和雕成克奇纳神的小木偶，但是也有数不清的劣质画，这些画都画着越过平顶山凝望夕阳的奇异的印第安少女。在举行特殊仪式的时候，一些印第安村庄挤满了旅游者，但是另外一些村庄是对公众禁止的，不允许摄像和摄影，村庄里的人们通过这种措施来阻止商业行为和对神灵的不敬。

关联中的文化

尽管各种文化之间有鸿沟，但是文化间的接触却历史悠久。古希腊的艺术受到埃及狮身人面像、锡西厄人的金工制作、叙利亚的爱情女神像、腓尼基人的钱币设计的影响。即使是“日本的”佛教禅宗美学也反映了日本文化和佛教（从印度经中国和朝鲜传播到日本）这一新的外来宗教之间长达几个世纪的历史性互动。伊斯兰文明中各种文化之间的接触提醒我们，种族多样性和文化多元主义不是我们这个世纪才有的新事物。中国9世纪出口的陶瓷器迎合了在早期穆斯林统治者中流行的审美趣味。西班牙的科尔多瓦是13世纪时的一个多国贸易中心，西班牙的穆斯林艺术家制作的陶器被画上十字架后出口到北方信仰基督教的购买者之中，就像波斯制造有纹章图案的纺织品和地毯是为了出口到欧洲的城堡中去一样。这种文化互动的支脉很复杂。也许最著名的“土耳其风味”的艺术形式——伊兹尼克瓷片反映了奥斯曼帝国的统治者对于中国瓷器的巨大兴趣，这些瓷片从中国艺术中借用了牡丹、玫瑰花、龙、凤凰等设计图样。

很难在文化联系中清楚地区分好的联系和坏的联系。亚洲艺术在好多个世纪中对西方产生了深远影响。这些借鉴中的一部分象征着欧洲长期以来将东方奇异化的倾向，但是另外的部分反映了文化之间重要的横向滋养。中国瓷器不仅被波斯的瓷艺家所模仿，也被意大利的锡釉陶器制作者、代尔夫特的陶器生产商和英国的骨瓷设计者所模仿。19世纪后期在巴黎举办的远东展览上展示的日本的水印版画对马蒂斯、惠斯勒、德加的构图和色彩产生了影响。“东方的”音乐样式影响了莫扎特、德彪西和拉威尔之类的作曲家。普契尼的《中国公主图兰朵》是以来自波斯的阿拉伯《天方夜谭》的故事为基础而创作的。此外，根据最近在欧洲出版的材料，普契尼在这部歌剧中采用了七支“真正的”中国曲调。奥利维尔·梅西昂充满特质的配器和和谐感是基于对南亚音乐样式的广泛研究之上的，戏剧导演和舞台设计师罗伯特·威尔逊在瓦格纳歌剧（如《帕西法尔》）中的舞台设计引起了争议，他将技术性的激光魔术、灯光表演与日本能剧中阴森的步态、姿势以及简单明了结合在了一起。

质朴空间中的“原始”艺术

尽管我们尽最大努力去理解另外一种文化中的艺术，殖民态度也许还会悄悄混在我们的意识之中。在澳大利亚北部凯恩斯附近的库兰达，有一些摆小摊的小型艺术品市场，许多土著艺术家在那里出售他们的物品：迪吉里杜管[3]、绘画、动物雕刻、饰有花纹的回飞棒。我从一位看起来特别像本地土著的男人——布恩嘎先生手里买了一幅画着澳洲肺鱼的小画，布恩嘎先生长得很高，皮肤黝黑，长着一头白发，显得神情愉悦。他解释说在他的部落中，只有来自某一家族的人才能捕捉和烹调（美味的）澳洲肺鱼，在一些群落中，只有某几个人才拥有描画它的权利。当他拿出一些照片和他在法国和比利时举办巡回展览的剪报时，这种与“原始”艺术的接触使我感到吃惊。当我在库兰达的文化中心观看土著人的群体戏剧表演时也有同样的感触，他们（就像印第安村庄里的特瓦人舞者一样）穿着传统服装，在迪吉里杜管吹奏的听起来很奇怪的音乐中生动地表演他们的故事——模仿古代一位英雄被谋杀和重生的情形。在结尾的时候，那位主演走出他扮演的角色，当时他身上仍然穿着狮皮衣服、保留着文身。他露齿一笑，说了声“大家好”，然后鼓动观众去礼品店购买录制有他们音乐的光盘。我个人狭隘的期望使我大吃一惊，好像是他而不是我不得不继续陷在过去的文化之中似的。

文化借鉴是1984年和1989年举办的两个重要博物馆展览的关注焦点，这表明在西方人试图拓宽“艺术”门类时，思考和展现这种文化艺术间的接触是多么具有争议性。

1984年在现代艺术博物馆举办的名为“‘原始主义’和现代艺术”的展览对“原始”一词持怀疑态度，因此标题中使用了引号。然而，批评家写道：这个展览对其展示的非欧洲艺术造成了伤害。为了表示对“原始”艺术的赞扬，展览举办者展示了原始艺术是如何影响了毕加索、莫迪里阿尼、布朗库西、贾科梅蒂和其他的欧洲现代艺术家的。由于这个展览没有注明相关的艺术家、创作时代、文化或原初用途等信息，将“原始”艺术与文化历史背景割裂开来，所以所有能看到的东西只是外观或形式。批评家托马斯·麦克艾维利写道：

> “原始主义”揭露了我们的文化机构和外国文化的联系方式，一种种族主义的主观性不断膨胀要将这些文化和它们的对象纳入自己的文化体系……这个展览显示出：如同

殖民主义和沙文主义盛行的那几个世纪一样，西方人的自我中心主义依旧毫无收敛。

与此相反，1989年在蓬皮杜现代艺术中心举办的名为“大地魔法师”的展览希望以同等的尊重来对待所有参加展览的艺术家。它将每一位艺术家的文化历史背景都纳入其中。但是，同样也有抱怨，批评家认为这次展览对待那些完全不同的作品太过于平均，例如：将理查德·隆创作的地景装置作品《红土圈》悬挂在由澳大利亚延杜穆地区土著艺术家集体创作的地画之上。非西方的艺术依旧没有在西方观众面前充分展示它们的文化背景。很难否认这次展览的标题有一种隐藏的新时代神秘主义的味道，标题有种对“真实”灵性和原始宗教权威的渴望，主办者想以此逃避一种粗糙的、卑躬屈膝的艺术市场体系。

更多新近的博物馆展览已经开始提供更多的艺术背景。（这些措施有时搞笑到了荒谬的程度，比如当旧金山现代艺术博物馆为老师和学生们介绍非洲艺术的时候，严肃地宣布博物馆正在展出不应归入任何一个博物馆的展品。）语音设备控制着参观者的步伐和驻足观看的时间，博物馆提供越来越长的墙上文本、分类文章、预览讲解和讲解员。接下来不可避免的是，在礼品店中出现了玩具、玩偶、明信片、招贴、音乐磁带、日历、耳饰甚至垃圾袋。很难说一个精美的垃圾袋是一种文化理解的象征！

高层次的伊斯兰艺术不仅包括书法，也包括钱币和地毯。

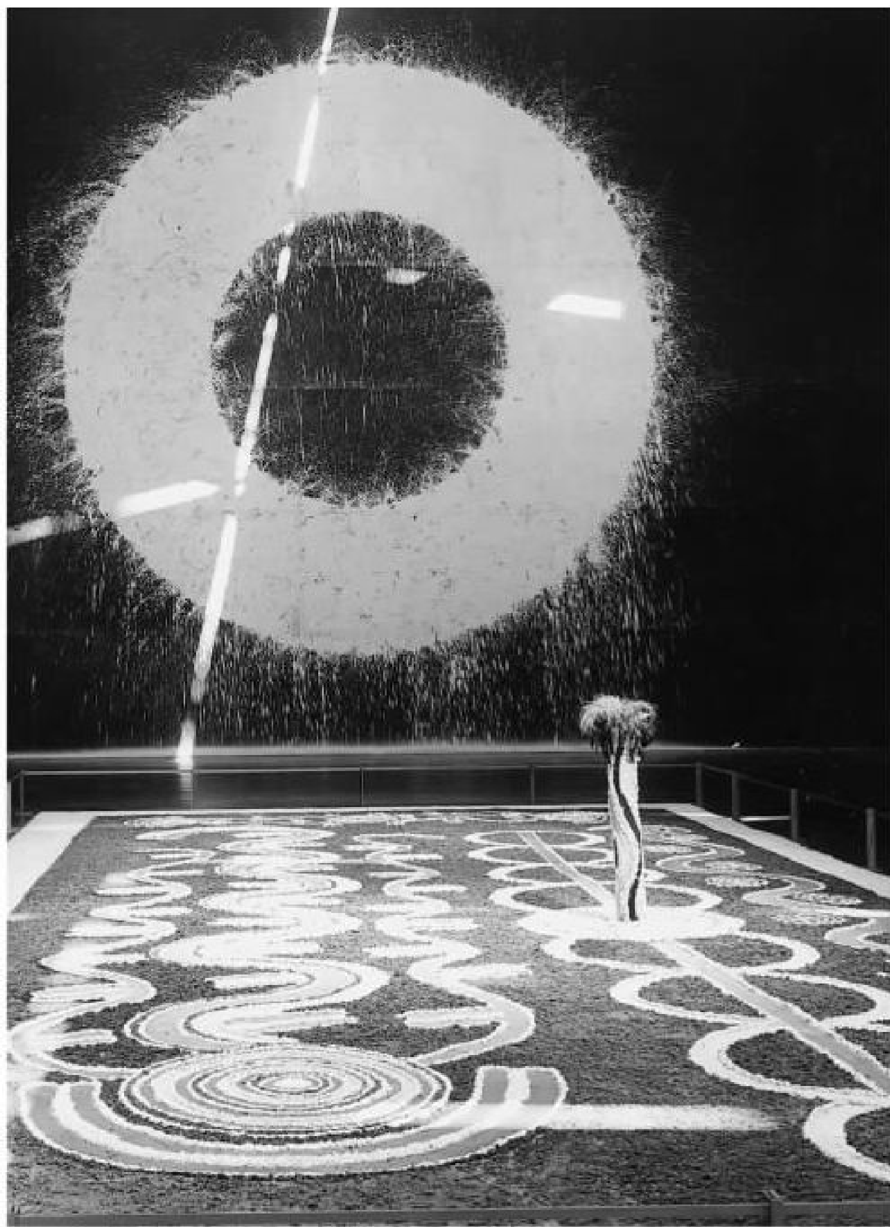


图111989年在巴黎举办的“大地魔法师”展览中的一件装置作品，理查德·隆创作的土圈悬挂在墙

上，下面是由澳大利亚延杜穆地区土著艺术家集体创作的地画。

像茶具一样，剑在日本长期得到高度重视并按照禅宗的审美原则精心设计。澳大利亚土著的回飞棒、爱斯基摩人的皮船、非洲约鲁巴人的“孪生”木偶，这些都是通常被归于“手工艺品”的另外几种艺术品。当然，我们今天在博物馆里看到的许多西方艺术——希腊的陶罐、中世纪的箱子、意大利的锡釉陶器、法国的挂毯——同样存在上述的情况。甚至米开朗琪罗和多纳太罗的雕塑都被赋予了装饰公共空间、教堂和陵墓的任务。许多参观夏特尔大教堂的游客对那些使教堂具有审美整体性的中世纪的信仰体系没什么了解也谈不上什么尊重。如果称一座禅宗花园是艺术品，其原因也许与康德说凡尔赛宫是艺术品的原因不同；你不必称禅院为你感觉中的艺术品，以此来对院中的修禅者表达敬意，那样你也许会表现出你的狭隘和无知。

全球的各种文化真的共享一种“艺术”观念吗？理查德·安德森（一位将研究集中在艺术方面的人类学家或者“从种族出发的美学家”）通过对全球十一种文化进行研究后，在《卡利俄珀的姐妹们》这本书中提出我们能够发现所有文化中的艺术都有一些类似之处，某些东西因为它们的美、美感形式、创作技能而被欣赏，即使是在不体现功用的领域它们也被珍视。安德森的研究没有局限于当代文化，例如：他注意到阿兹特克人仰慕并收藏他们前辈——托尔特克人和奥尔梅克人的艺术作品。安德森提出将艺术定义为“有文化意味的意义，被巧妙地编入了动人且具有美感的媒介”。我会认可这种定义，我认为约翰·杜威也会接受它，安德森的定义听起来像是对杜威提出的理念的具体化，杜威认为艺术“表达了一个社群的生活”。

即使是在通过仔细和充满敬意的研究之后，我们对于什么是“有文化意味的意义”还是搞不太明白。另外一位人类学家詹姆斯·克利福德将英国哥伦比亚现代艺术博物馆的图腾制品展览当作现代艺术家的抽象雕塑，与其在西北海岸印第安画廊的展览进行并置研究。当重要的宗教物品被送回部落时，人们对于怎样展示这些物品有着不同意见。一部分人认为这些物品根本不应该展出，另一部分人认为应该把每一件物品单独展出并附上解释，然而还有一些人认为应将其放在一种典礼的背景中，重新创造一场“夸富宴”，按照传统它们就是在这样的背景之下被使用的。

人类学家甚至常常会对他们所研究的文化中的艺术生产产生影响。

当国际艺术市场“发现”土著艺术的时候，美国人埃里克·迈克尔斯正在研究澳大利亚20世纪70年代晚期的土著人群。土著人的圆点画和西方的欧普艺术[4]或抽象表现主义相似，但是这些艺术家的真正目的是创造一种“微微发光”的效果以求唤起原来的“梦幻时代”或者与其建立某种联系。迈克尔斯认为土著艺术家与欧洲艺术家相比，对创造性与所有权有完全不同的看法。但是，

> ……当画家们与澳大利亚和海外市场的互动越来越多的时候，他们吸引了工于心计的艺术掮客、批评家以及艺术赞助人的注意，这种“帕滂亚风格”[5]开始与20世纪六七十年代的国际绘画潮流特别是极端体系化的纽约的极少主义互相影响。

艺术家们突然获得了对他们作品的需求，因而倍受鼓舞，他们还承担了一些大型项目的创作。迈克尔斯本来不想加以干涉，但是，当一个集体创作的大型艺术项目“银河梦幻”开始受到一位曾经离开本地的艺术家的影响并开始使用帕滂亚部落的点绘风格时，他的关注度增加了。因为过多的圆点使人弄不清作品所描绘的故事中的中心人物是谁，迈克尔斯担心金钱可能会对这样一种“混合”风格产生影响，他就此对其中一位年长的艺术家评价说，“欧洲人在看到这幅画时也许会很迷惑”。后来经过讨论，这些人将那个反常的部分修改得平常易懂了一些。



图**12**尤文蒂诺·科西欧·卡里罗是一位来自墨西哥的惠乔尔人艺术家，他和他的家人组成一个团队

进行传统的缀着珠串的面具的制作。

人类学家苏珊娜·伊格·瓦拉德斯也干涉过部落文化中的一种艺术生产。当她1974年去墨西哥西部研究印第安人中的惠乔尔人的时候，她惊异地发现他们的传统艺术由于与新符号结合而遭到破坏：在妇女们精心制作的刺绣品上出现了米老鼠和大众汽车的商标，这些代替了原来的蜂鸟和玉米。她劝说他们坚持原来的传统图形。即便如此，很贫穷的惠乔尔人还是为了迎合正在增长的市场需求而调整了他们的艺术品的内容。当地的文化艺术中心方便了他们与瓦哈卡木雕工的接触，这使他们新的艺术产品不再局限于原来那种装饰着珠子的祭祀碗。瓦哈卡人把雕刻好的猎豹头和其他动物雕刻卖给他们，让惠乔尔人来镶珠子，这样双方都能获利。惠乔尔人的传统艺术形式反映了另外一种重要的外来影响，这种影响来自一位达拉斯的收藏家，他认为更圆的珠子也许会使艺术品的设计更加完美。1984年，他用船把珠子从日本和前捷克斯洛伐克运进来，惠乔尔人喜欢这种新的珠子，他们马上将其恰当地运用到了碗和其他雕刻品的装饰上。

一些美洲土著现在面临着一个与艺术家的作用和机遇相关的艰难决定。在艺术学校接受教育的年轻人和今天的其他任何学生一样熟悉最近的全球艺术运动，他们在从事与传统艺术风格、主题和材料相关的艺术创作时，可能既感受到责任同时也会有一定的压力。如果21世纪的“原始”艺术家应该脱离历史潮流而去为其他人珍惜某种神秘的过去，这是个沉重的负担。

今天美洲和澳大利亚的土著在文化上没有被孤立和同化。同时在第一世界的主要城市中心也有来自不同种族和文化的人，这反映出许多文化的相互影响和种族间的相互关联。接下来我想谈论在新的文化交流中出现的两个问题。

后殖民政治和“飞散”混血人

我们在前面已经读到后殖民的态度如何能在博物馆的展览、旅游市场和贸易对本土生产的影响等方面表现出来。20世纪的艺术实践反映了全球许多国家从殖民统治下取得独立。这从来不是一个顺利的过程，常常会包括多年的流血革命。独裁者和其他政治势力常常压制艺术，因为艺术会提供批判性的抵抗观点并通过唤起文化的根源建立一种新的国家身份。

在20世纪可以看到许多例子证明艺术发挥了强有力的政治作用，它们经常遭致激烈的报复和政治审查，甚至死亡（或死亡威胁）。许多杰出的作家是在狱中或流放中创作作品的。萨尔曼·拉什迪因为他的著作《撒旦诗篇》而被人下达了死亡令，这是个广为人知的例子，展示了后殖民时代的复杂争端。拉什迪是一名生于印度而移居伦敦的人，他用殖民统治者的语言——英语写作。他那篇幅巨大，内容丰富（而且艰深）的著作将伊斯兰教和印度教的神学典故与当代社会批评（来自印度和英国）相结合，其中穿插着魔幻现实主义的场景：人们从爆炸的飞机上跌落到地上却没有受伤，突然长出角和尾巴，穿越时间，在蝴蝶的引导下去朝圣。

某些表现先知穆罕默德和他妻子的讽刺性片断使得一些穆斯林感到震惊和愤怒，这和塞拉诺的《尿浸基督》对许多基督徒的冒犯很相似。对拉什迪的死亡令（现在被撤销了）令人感到遗憾，但是它不应该仅仅被理解为是一种比西方的自由言论审查更为严苛的审查制度。这一威胁超越了国界和组织，反映了伊斯兰律法的适用范围和独特本质（就像某一位毛拉[6]所解释的那样）。在这里我们看到了拉什迪复杂的后殖民和后现代文学风格与伊斯兰宗教激进主义现象之间的激烈冲突，这使人回想起和当代国家形态相矛盾的早期帝国时代。这种现象涉及复杂的争端：伊斯兰世界的长期分裂、国际石油经济的地缘政治和前苏联解体期间变幻的国家联盟。

这引起了我的第二个问题，涉及“飞散”混血人的问题。“飞散”主要用于描述自公元前6世纪耶路撒冷的所罗门圣殿被破坏以后，开始四处流散的犹太人的生存状态。以非洲人为奴隶的三百年导致了另外一种更大规模的“飞散”，其他类型的殖民统治和政治实践也引发了类似的情况。“飞散”对艺术生产产生了一种新的影响，这部分得益于全球的远程

通讯。在失去祖国期间能够将一个社群结合在一起的常常是人们的文化传统，其中包括宗教仪式，还有舞蹈、歌唱、讲故事、绘画等活动。

当人们被迫（或者自己选择）在全世界迁移的时候，他们的后代以一种新的混血身份出现。许多移民将他们的文化传统保持了很多代，其中艺术起到了一个关键性的作用。在婚礼和其他庆典上，人们穿上传统服装，使用自己传统文化中的舞蹈和音乐。意大利人在波士顿的旋转舞、印度人在伦敦的班戈舞（表现耕种和收获）以及中国人在旧金山的春节游行都反映了这种情况。“飞散”文化也在新媒体上出现，美国有线电视播出了西班牙语频道“联合电视”和“全球电视”，它们制作了充满吸引力的“肥皂剧”。此外，也有播放伊朗和印度音乐电视的电视台。

20世纪80年代出现了身份政治意识的觉醒，当时许多具有混血或“文化归化”身份的青年运用艺术来探讨种族主义和文化同化的问题。非裔美国艺术家米歇尔·雷·查尔斯使用了旧杂志和广告上黑人的固定形象，引起了黑人和白人观众的共同关注。韩裔美国人戴维·钟在华盛顿特区的一个黑人聚居区做了一个装置，再现了他祖父便利店的旧貌，从作品的窥视孔和录音磁带中传递出来自两边的种族猜疑。

许多电影有效展现了后殖民政治和“飞散”混血人的问题。斯派克·李的《为所应为》突显了在现代城市不断改变的时候种族和民族之间的紧张关系。哈尼夫·库雷西的《郊区佛陀》描述了一位印度的年轻人在伦敦的成长历程，颇有讽刺意味。《战士奇兵》和《哭泣的游戏》反映了新的不断发展的政治、种族和性别的力量变化，分别涉及新西兰的毛利人和英国的爱尔兰人、黑人和英国人。

另外一个例子是米拉·奈尔1991年拍摄的电影《密西西比风情画》，影片描述了一个跨人种的爱情故事，故事发生在美国南部的一位非裔美国人和一位印度女子之间。影片的种族背景因为一件事而变得复杂，那就是由于乌干达的独立，那名女子的家庭被迫从原来所在的社区迁移出去——这些印度人最初是由于英国殖民统治者把他们带到那儿修铁路而居留下来的。奈尔的电影描写了这对年轻人爱情生活中的困境，这些困境是由各个种族群体的期望和偏见以及周围更大的文化环境所造成的。

结论

我最后关于后殖民政治和“飞散”混血人的两个观点和约翰·杜威相信在艺术中存在一种通用语言有何关系？在一个政治局面不稳定、个人身份变化复杂的时代，即使是来自一个国家、民族或文化的艺术家也会在评价艺术中的意义和价值的时候遇到困难。一个关键因素是在一个常新常变的世界环境中许多人还将表达我们（作为市民和个体）所面临的基本问题当作艺术的至关重要的方面。当我们认识到社群是内在多样并不断发展的时候，我们仍然可以说：约翰·杜威的看法——“艺术表达了一个社群的生活”是有道理的。

杜威对于艺术的评论和阿瑟·丹托的艺术理论（在第二章结尾描述过）相似。杜威认为我们必须进入相关社群的精神层面才能了解某种艺术的语言。丹托辩解说：不管特定文化将什么东西从理论上概括为艺术，艺术家能使什么成为艺术取决于一个特定时代和文化中可能存在的艺术目的的背景。丹托设想所有文化中都有一个类似艺术世界的东西，人们还在其中对艺术进行了实际的“理论概括”，在这一点上他也许运用了过于现代的西方“艺术”概念。最基本的问题是，如果人们赋予某种有媒介美感的物品以意义，这是否就等于它在某个“艺术世界”中拥有了一种“理论”？对此，丹托会说就是如此。为了说明他的艺术观念如何能运用于各种文化之中，丹托想象那些罐子和篮子的制作者会在自己的文化背景下区分艺术和器具，以此来进行“理论概括”，也许他们会将罐子看作是实用的而将篮子看作是艺术的。但是丹托的批评者争辩说，在某些文化中人们完全看不出这种区别。

通过对照发现，杜威的艺术观点看起来视野更开阔、更开放。它与人类学家理查德·安德森对于艺术的描述——艺术即“有文化意味的意义，被巧妙地编入了动人且具有美感的媒介”产生了共鸣。但是我给这种解释增加了一些细节上的限定，那么让我来评价一下三个关键性的观点。

首先，杜威建议我们直接体验另外一种文化中的艺术，这看起来很吸引人，但实际上却过于简单。由于艺术是态度和见解的一种深刻表达，与另外一种文化中的艺术进行交流能帮助人们理解另一种文化。但是我们通过所谓的直接体验，无法理解艺术和文化本身。掌握杜威所说的“外部因素”能加深我们的艺术体验。

第二，在某种文化或在这种文化的艺术中可能不只有“一种”观点。尽管艺术可以表达某种文化的价值观，但不存在完全同质的文化或没有被世界其他文化所影响的文化。即使看起来最单纯的文化价值观的范例也常常是文化间复杂作用的结果。和非洲一样，爪哇岛的舞蹈也受到本地社群的历史运动和最近的殖民压迫统治的影响。艺术过去一直被文化交流所影响。这可能会导致模仿，最初的模仿看起来既粗糙又缺乏独创性，可是后来可能发展成为一种不同的艺术形式，就像伊兹尼克瓷片和因纽特人的版画制作一样。

第三，来自其他地域和时代的艺术形式并不总是符合我们的当代艺术标准，这种标准是针对在画廊中展出的和表达个人意图或“天才”的作品而设定的。艺术品也许是实用的或者是精神性的，或者两者都是。它们或许只有在仪式和庆典等背景中才有价值。艺术可以是集体创作的。它可以是一座花园或一次茶道表演、一支回飞棒或装种子的一个罐子、祖先的一个面具或一条独木舟、一座陵墓或一枚钱币。安德森的定义——“……意义，被巧妙地编入了动人且具有美感的媒介”看起来包含了所有这些不同的对象。

在这一章中我强调了世界范围内文化的长期互动以及它们对于艺术生产的巨大影响。那么，当我们听到这么多关于新的“地球村”的看法时，今天的艺术又有什么不同（如果有的话）？一个主要的不同与新媒体和远程通讯的作用有关，这一点我将在后面的第七章进行探讨。另外一个重要影响来自高度发展的国际艺术市场，这是我们第四章的主题。

【注释】

[1] 此时法国传教士王致诚谈论中国园林的书信在法国出版。

[2] 一种发源于牙买加的流行音乐。

[3] 澳大利亚北部地区土著部落的古老乐器之一，大约有1.5米长，用白蚁蛀通中心的木条制成，土著人可以用它吹奏出各种动物和大自然的声音。

[4] 又被称为“光效应艺术”，是西方20世纪60年代出现的一种风格流派。

[5] 澳大利亚土著部落的一种以各种颜色的点作为主要形式语言的绘画风格。

[6] 伊斯兰教国家对老师、先生、学者的敬称。

第四章

金钱、市场和博物馆

文化交流使人们产生了对待艺术的各种态度，从诚心尊重到视它为生财之道。艺术和金钱在博物馆等许多机构中互相影响。博物馆保存、收集艺术品并教育公众、传递艺术的价值和品质标准。但是这些是谁的标准？它们是怎样传递的？它们为什么会发展起来？对于变化着的艺术理论它们能告诉我们什么？本章将追踪艺术、教育、公民、商业以及精神价值之间的关系。

即使是一些小城市也常常设有几座博物馆。例如，圣菲市有一座美术博物馆、一座国际民间艺术博物馆、一座印第安艺术与文化博物馆，还有一座乔治亚·奥基夫博物馆。世界各地的新式博物馆通过展示少数族裔艺术家、妇女和普通民众的艺术（“民间艺术”包括手工艺品、玩具甚至火车模型）而有别于传统的博物馆。这些新建的博物馆常常将艺术和人类学、社会学相结合。印第安艺术和文化博物馆展示了那些“与当地的艺术策展人、读者、艺术家、作家和教育者合作”的作品，“这些人积极参与研究、学术、展览和教育活动”。

博物馆与大众

许多欧洲和亚洲的博物馆是从原来的皇家收藏发展而来的，例如巴黎的罗浮宫、马德里的普拉多美术馆、台湾地区的故宫博物院、京都的国家博物馆和圣彼得堡的艾尔米塔什博物馆。一些博物馆如奥林匹亚和特尔斐附近的希腊博物馆的收藏反映了本地重要的考古发现。一些新近创办的博物馆被安排在国家的首都如堪培拉、约翰内斯堡、华盛顿和渥太华，以此来树立和加强文化倡导者的形象。其他一些博物馆如里斯本的瓷片艺术博物馆是因为本地产品的生产环境而设立的。一些博物馆由于结合了地区的、艺术的、科学的和医药的历史而难以归类，如瑞典乌普萨拉的古斯塔维勒姆博物馆。

博物馆也许能反映一位艺术家的地域身份，乔治亚·奥基夫大部分的创作时光是在新墨西哥州度过的，她的作品主要描画印第安村落、沙漠中广阔的天空、花卉和发白的动物尸骨。此外，还有其他为单个艺术家而设立的博物馆，如莫奈在吉维尼的房子和花园、阿姆斯特丹的凡·高博物馆和匹兹堡的沃霍尔博物馆。有时一些博物馆的选址看起来具有很大的偶然性，圣菲的民间艺术博物馆因为亚历山大·吉拉德个人的财富、收藏热情和投入而得以壮大，科威特的塔里克·拉杰卜博物馆也是如此，它是建立在一位伊斯兰艺术家的私人收藏之上的。奥里曼·J.保罗·盖蒂将他的别墅博物馆安排在马里布，在那里他拥有自己的资产。

大部分早期的博物馆声称为公众服务，但是从新近成立的博物馆可以看出各自为政的倾向。像国家妇女艺术博物馆、非裔美国人艺术博物馆、犹太人博物馆、西班牙人博物馆等一些博物馆已经被人称为“部落”博物馆。看起来好像每一个社群都有（或者想要）他们自己的艺术博物馆。阿瑟·丹托曾经在他的文章《博物馆和饥渴的大众》中探讨过这种博物馆“诸侯割据”的现象。少数族裔争辩说，之所以需要这些新的博物馆是因为他们的艺术家、品位和价值观没有在主流博物馆的展览中被呈现过。（这些人也许会指出哲学家大卫·休谟所说的“有教养的人”的“品位标准”只简单地反映了小范围人群的文化标准。）对此，老博物馆试图拓宽它们的收藏范围和展览的观众面。它们定期展示少数族裔的艺术，你在今天的开幕式上也许会发现非洲的鼓手和舞蹈者取代了原来开幕式上的弦乐四重奏。但是艺术博物馆看起来仍然是一个精英机构，在整个欧洲和北美洲的人口中，参观过艺术博物馆的人平均不超过22%，这个

群体一直向着高收入和高教育程度的人群倾斜。

品位和特权

法国社会学家皮埃尔·布尔迪厄联系社会经济阶层和“教育资本”对品位进行过研究。他的目的是“通过在社会阶层结构中寻找分层体系的基础（这些分层体系……指定了审美享受的对象），给康德的判断力批判中所涉及的古老问题一个科学的回答”。就像他在著作《区隔：品位判断的文化批判》中所指出的那样，这种结果是复杂的，特别是从一个国家（法国）转到另外一个国家后，阶层评估的结果很难做出。但是布尔迪厄揭示了个体所属的阶层与其在艺术、音乐、电影和戏剧方面的喜好之间的清晰联系。例如，受低等阶层的人喜欢的古典作曲家就人数而言低于受经济水平高、专业程度高、教育程度高的人士喜欢的古典作曲家。在研究人们对先锋戏剧和独立“艺术”电影的喜好时，同样的模式重复出现。布尔迪厄总结道：“品位区别人群，同时也区别分类者。”

在美国，人们不愿意承认阶级存在且具有重大意义。但是阶级差别被人们认识并成为著名的好莱坞电影《风月俏佳人》的故事情节基础。这部电影（升级版的《卖花女》）描述了一位漂亮的妓女（由朱莉亚·罗伯茨扮演）遇见一位成功的商人（由理查德·基尔扮演）并和他结婚，从此使自己的阶级地位发生转变的故事。这位有钱且老于世故的男主角不仅教这位嚼着口香糖的粗俗妓女怎样穿着、说话、走路，甚至教她怎样欣赏生活中高雅的东西（如歌剧）。在电影中，欣赏歌剧一直是一种上等阶级身份的暗示，然而，对西部乡村音乐的喜欢则意味着它的反面——一个土包子或乡下人。

艺术家维塔利·科马和亚历山大·梅拉梅德也曾研究过艺术品位，他们当时得到了《国家》杂志的部分资助。这两位艺术家似乎有些不正经，他们创造了一项自称为“美国（或者中国或者肯尼亚）人最想要的绘画”的调查。他们的研究揭示了一种令人惊奇的普遍结果：大家都不喜欢抽象艺术和黄绿色，都喜欢蓝色和写实的风景画。美国人想要的绘画是一幅有山有水的风景画，画的主要颜色是蓝色（实际结果是44%的人想要），画中间要有一头野生动物和一个历史主题。这个结果似乎很荒唐：在一幅宁静的风景画中，我们看到乔治·华盛顿处于画面的视觉中心点上，他一脸茫然地站在一条宽阔的河边，野鹿在旁边闲逛！

很显然，按照指引来作画不能产生杰作，但是总有艺术家进入可能会被布尔迪厄称作“低”品位的创作领域而取得成功。克莱门特·格林伯格

称这种“低”品位的艺术为庸俗艺术（某些粗俗并符合大众口味的东西）。诺曼·罗克韦尔[1]的《星期六晚邮报》的封面也许是一个庸俗艺术的老范例，上面描绘着小镇的生活场景和快乐的家庭聚会。新近的类似人物还有托马斯·金卡德，一位自我定位为“光线画家”（已经登记作为商标）的艺术家。在金卡德的画中，舒适的平房和白色的教堂都有明亮的窗户，它们闪着金光欢迎参观者的到来。花园中的村舍四周种满玫瑰花，村舍旁边是细浪轻拍的河岸。金卡德的作品按照各种市场化的规格进行生产，包括七个系列的限版作品以及日历、挂毯、茶杯垫、咖啡杯、文具和霍马克贺卡。这些庸俗艺术品已经受到了大众的欢迎并被年平均收入高达八万美元的人群所收藏。它们在美国各地的画廊展出并在电视上做广告，甚至在纽约证券交易所被买卖。

我们都能想起波普艺术的其他例子，不管它们是一般还是庸俗，从超现实主义和蒂法尼灯到用荧光色在黑色天鹅绒布上描绘猫王或描绘穿着丑角服装的小孩的绘画。难道公众在粗俗的庸俗艺术和疏离的先锋艺术作品之间没有真正的选择吗？必须要在托马斯·金卡德所画的村庄和达明·赫斯特制作的鲨鱼之间进行选择吗？如果博物馆必须为观众服务同时又去照顾小群体的喜好，它们也许不能做到既坚持大师级作品的“品质”要求，同时又照顾到新近的、“深奥”的先锋艺术。

博物馆和公众

第一座对公众开放的博物馆是在法国大革命后建立的，当时封建君主制度被推翻，人民于1793年将罗浮宫收为国有。随后的博物馆是为了安置私人捐赠的藏品而建立的，伦敦的国家肖像画廊和美国的国家艺术画廊即是如此。开始的时候，一些欧洲机构如大英博物馆对参观者进行严格限制，参观需要证明书并且只允许“绅士”来参观。但是也有博物馆进行了另外一种尝试，以求让公众也可以参观博物馆，例如1881年在伦敦东区开设的白教堂画廊，这家画廊明确地致力于这个城市中广遭指责的贫民集中区的更新。

博物馆促进国民身份的认同并象征着国家的力量。英国和法国的大博物馆体现了考古发掘的成就，有人会说这是对古希腊、亚述和埃及的财宝的“搜掠”。（希腊现在仍在敦促英国返还著名的埃尔金大理石雕像，它本来是巴特农神庙中楣上的雕像作品。）一些新大陆的国民想通过唤起一种辉煌的、古典的过去来使自己年轻的民主国家合法化，澳大利亚的悉尼和美国华盛顿特区的博物馆都采用了有古典石柱和圆屋顶的古希腊神庙式建筑。将“国家的”艺术珍宝出售给有钱的外国人会引起一种抵触性的情感。盖蒂1932年由于购买伦勃朗的一幅肖像画《马腾·卢腾肖像》而激起了荷兰人的仇恨（这幅画当时由于面临第二次世界大战的爆发而折价）。丹托关于博物馆“部落化”的文章以《博物馆和饥渴的大众》为题谈到亨利·詹姆斯的小说《金碗》，小说中一位富有的美国人收藏欧洲艺术品，他想将艺术品买回家后成立一个博物馆，以此来教化“那些饥渴的大众”。这一情节不是由亨利·詹姆斯虚构出来的。北美最早的博物馆成立于19世纪70年代，是由北部文化中心、工业中心和一些地方政府（波士顿、纽约和芝加哥）里的有钱人为了对工人阶级和城市外来移民进行启蒙教育而建立的。

一种相似的“教化”企图在20世纪早期国家画廊的建立中也发挥了作用。安德鲁·梅隆是总统胡佛手下的财政部长，当外国的外交官们来到城里要求带他们到“国家画廊”参观的时候，梅隆觉得很尴尬。他靠自己的收藏成立了这家画廊（1937年开始开放），他当时想从塞缪尔·H.克里斯这样的捐赠者那里寻求补充性的藏品。画廊的第一位负责人戴维·芬利描述了国家画廊所发挥的教化作用，当画廊在二战中第一次开放后，很快成为了参观这座城市的士兵的避难所（“冬暖夏凉，有很好的自助餐

馆，偶尔还会出现一些有意思的画”）。在空旷的画廊举办免费入场的星期天音乐会和出售艺术复制品的新举措，都是为了促进军队中的普通男女对美和艺术品质的欣赏。

当然，有钱的美国实业家也以收藏艺术品来证明自己的文化名望堪比欧洲的古老贵族。约翰·杜威在1934年评论道：“总的来说，典型的收藏家也是典型的资本家。为了证明自己在高雅文化领域的好名望，他收集绘画、雕塑和有艺术性的珠宝首饰，就像以股票和债券来证明他在商业世界的地位一样。”J.保罗·盖蒂1976年的自传《如我所见》相当痛苦地揭示了他对欧洲皇家宫殿里的艺术品的迷恋。他的收藏故事中记载了他每一次购买艺术品的花费。一位传记作家指出，许多帮助盖蒂进行收藏的人觉得盖蒂是真的想买他觉得划算的东西：“他会研究一幅画的X光照射效果来考察其原来的面貌，但是如果他认为每一平方英寸的价钱太高，他就会拒绝购买。”

盖蒂在马里布的山庄博物馆的整体设计模仿了位于那不勒斯海湾赫库兰尼姆的罗马贵族行宫。他甚至做出这样的评价：“我会毫不犹豫、毫不掩饰地将盖蒂油画公司比作一个帝国，将我自己比作恺撒大帝。”像早期的慈善家一样，盖蒂也谈到了改造大众：“20世纪的野蛮人不能被转变成为有文化、有教养的人，除非他们获得对艺术的喜爱和欣赏。”但是他的自传中并没有提及他的博物馆和艺术基金为他免除赋税所带来的好处，而这一点是不可忽视的。

最近的身家百万的艺术投资者包括在广告和计算机软件这些新领域内的新贵。广告公司的执行官查尔斯·萨阿特奇是当代艺术潮流的一名主要玩家。在《年轻的英国艺术：萨阿特奇的十年》中，萨阿特奇表示比起他支持的所有充满争议的艺术家（如达明·赫斯特），他得到了更多特别的宣传。这本篇幅巨大的书（六百多页，售价125美元）包括一些文章和附加在全彩图片旁边，字体为紫红色的小报文章，这些文章怀疑或吹捧“感觉”展览幕后的那个男人的智商。刺眼的标题写着《萨阿特奇的麻烦》或《萨阿特奇失去了他的感觉吗》。但是这些文章传递出了两个主要信息，因此这本书始终做的是件不断重复的重要事情：在国家方面，以“真正的英国”和“英国是最棒的”这两句口号为内容；在个人方面，书中反复提到这位广告人怎样捐献了一百幅作品给英国艺术委员会。



图13J.保罗·盖蒂在马里布的山庄博物馆是古罗马行宫的逼真翻版，这是庭院内景。

最后，我们不能不关注新出现的世界首富，微软公司的奠基者，亿万富翁比尔·盖茨。盖茨买下了世界主要的图片收藏品并拥有莱昂纳多的重要作品《莱斯特手抄本》。盖茨成立于1989年的分公司科比斯公司已经花了一亿多美元从罗浮宫、艾尔米塔什博物馆、伦敦的国家画廊和底特律艺术学院购买了艺术作品的复制版权。到1997年，科比斯公司已经将一百万张图像扫描成了数字格式。他们的最终目标是以高解析度的图像为家庭提供能够在最新的超平大屏幕上展示的艺术品。据报道，盖茨已经在想办法将这种系统运用于他耗资数百万美元的家里，这样参观者在他们进入的房间里就能对艺术品进行调动，以适应自己的品位。但是到今天，科比斯公司以更加传统的印刷和海报形式为辅助，提出了以屏幕保护、桌面背景、电子贺卡的形式“将艾尔米塔什博物馆、罗浮宫的作品放到你的桌面上”的服务。

从慈善家到企业

从大约1965年开始，博物馆的资金来源发生了转变，不再依靠私人慈善家的捐助。在1992年，由企业提供的促进文化和艺术发展的资金差不多有七亿美元。最早为博物馆提供大部分资金的企业是烟草和石油公司，这些公司想通过支持“文化”来改变它们灰暗的企业形象。这种由企业提供资金的转向是与“重磅炸弹”式展览的兴起相一致的，这些展览的投资者希望他们的“炸弹发生威力巨大的爆炸”。“图坦卡蒙珍宝展”、“庞贝展”、“罗曼诺夫王朝珠宝展”等一些“重磅炸弹”式展览的目的是拓宽公众的需求和中产阶级的品位。但是如果一家企业为一个展览提供资金，博物馆的领导和策展人在选择哪种艺术品可以展出哪些不能展出的时候可能会受到某种限制。大都会艺术博物馆的负责人菲利普·德·蒙泰贝洛在博物馆圈子里谈到过“一种隐藏的审查——自我审查”。

外国企业为了获得融洽的国际和商业关系，也为艺术展览提供资金。展出土耳其、印度尼西亚、墨西哥和印度展品的主要展览已经在布赖恩·沃利斯的一篇文章《推销国家：国际展览和文化外交》中讨论过。政府发起的艺术借贷可能是为了提升国家的海外形象、吸引投资和获得有利的对外关系。就像沃利斯解释的那样：“这些国家被迫渲染它们一贯的国家形象，肯定自己过去的荣光并扩大常规性的差异。”

博物馆不断改变的目标

资金支持模式的变化一直与“部落”社群的竞争主张一起对艺术博物馆的目标和价值形成了挑战，哲学家希尔德·海因曾经描述过博物馆在确定它们的主要功能时所面临的一种困境：博物馆是一个存放有价值物品的地方，还是一个生产有趣经验的地方？学术目标和对现实物品的保存正在被一种对实际经历、戏剧性和煽情的强调所取代。当博物馆被增添了活泼的介绍、语音导览、有按钮和录像的奇特展示和超级礼品店之后，它被装饰得如同一个娱乐场所，一座迪士尼乐园。在1999年举办的迪哥·里维拉的一个重要展览中，博物馆商店不再像平常那样摆放些艺术明信片、书籍、海报和图录，而全然变成了一个“墨西哥”商品市场：玩偶、瓦哈卡人的木雕、耳环、小型皮纳塔玩具和其他小装饰品。

博物馆是当代支持艺术古典价值观的主要机构。近些年，人们越来越关注博物馆有形的布置是怎样影响这种价值观的，或者说更加关注这种“博物馆的展示政治学”。蓬皮杜现代艺术中心的表现在这方面是革命性的，它以一些附加设施如咖啡馆、餐厅、书店、剧院和电影放映厅等吸引了各种不同类型的观众。

很明显，博物馆的展示方式影响了人们对艺术作品的感知，在上一章中我们看到了人类学家詹姆斯·克利福德所描述的加拿大西北部的各种博物馆通过它们的展览对夸扣特尔人的艺术提供不同的阐释和评价。纽约非洲艺术中心的策展人苏珊·沃格尔1988年安排了一次名为“艺术／人造物”的展览，这个展览运用各种不同的展示技术促使人们去思考艺术和非艺术之间的区别。面具、纪念海报等物品在聚光灯的照射下，被当作“高雅现代主义艺术”作品而单独展示，然后在以“人类的立体模型”为题的人类自然历史展览中与人体模型一同展示，或者像人类学博物馆那样把这些物品挤在一起展示。展示方式改变了观众的感知，甚至引起人们去寻求那些平凡的、低廉的渔网所具有的高雅艺术价值。

参观博物馆的人们应该抱着一种什么样的心情？是像去参加野餐、上学、购物或上教堂时候的心情吗？最重要的是金钱吗？今天的艺术无法脱离金钱吗？让我通过艺术市场的暴涨和艺术家的对策来总结这一话题。

一位贫穷的艺术家能做什么？

如果不提及艺术拍卖中购买艺术品所花的天文数字般的价钱（特别是在艺术市场火暴的20世纪80年代），任何讨论艺术和金钱的文章都是不完整的。凡·高的作品1987年的销售价格就特别令全世界吃惊，当时他的《鸢尾花》卖了5390万美元，《向日葵》卖了3990万美元。同年，他的另外两幅作品分别卖了2000万和1375万美元。令人惊奇而又有讽刺意味的是：画家生前由于不能卖出作品而饱受贫穷和绝望之苦。当一个人有幸能在《蒙娜丽莎》面前站上一会儿的时候，那种认为它是“无价之宝”的看法使我们很难从艺术的角度来观看和欣赏它。我们还能将凡·高的作品当作艺术而不是巨额的美元符号来观看吗？



图**14**文森特·凡·高的《鸢尾花》（**1889**）于**1987**年以**5390**万美元卖给了一位日本收藏家，这幅作品今天成了盖蒂的收藏品。

博物馆常常利用金钱对我们的吸引力来达到目的。1995年，在澳大利亚国家艺术画廊吸纳会员的一本册子上特别描述了其购买杰克逊·波洛克的《蓝色杆子》所引发的争议。册子的封面上以粗大的小报标题斥责

这张画为“醉鬼画的”。但是，在册子的另一面，博物馆（和它假想中的会员）笑到了最后，它宣告：“现在全世界认为这幅画的价值超过2000万美元，只要你付14.5美元（也就是成为一名会员的价格），这幅画就是你的。”屈从于这种吸引后，这些博物馆的新会员真的还能从艺术价值的角度来看待《蓝色杆子》这幅作品吗？

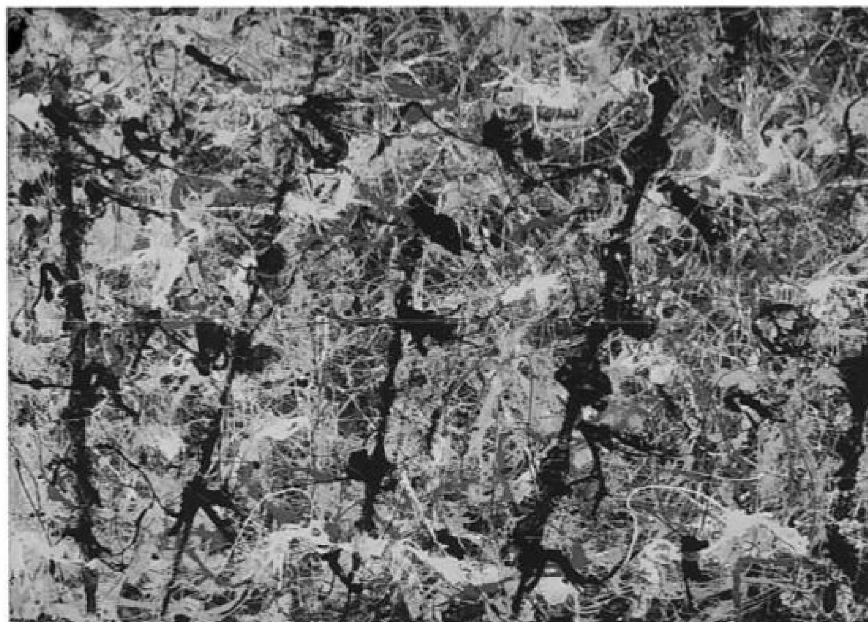
因为全世界富有的收藏家具有更强的购买力，博物馆只能在当今的艺术市场上分到一杯羹。查尔斯·萨阿特奇一直被人指责突然买进或卖出最近那些年轻而新潮的艺术家的作品，以此来操纵这部分的艺术市场。他支持像“感觉”这样展示年轻“英国帮”艺术家的展览，此举受到人们的批评，人们批评萨阿特奇通过推动这种展览使其画廊所拥有的年轻艺术家的作品的价值得到提升。

艺术家怎么能够逃离或对抗充满了稀奇古怪的潮流和变幻无常的购买喜好的艺术市场？一些艺术家以金钱作为他们的雕塑或绘画表现的题材，甚至在艺术作品中使用真正的货币。



图15澳大利亚国家艺术画廊的会员手册利用其购买的杰克逊·波洛克的《蓝色杆子》（1952）所引发的争议进行宣传。另见后页。

Now the world thinks it's worth over $20 millio



The Australian National Gallery in Canberra has, without question, the finest modern art collection in the Southern Hemisphere. And Blue Poles

person that you are, an opportunity for a modest philanthropic gesture. Please don't. The advantages that Membership offers are a bargain in

4. Free bi-monthly magazine. Full of useful articles on works in the National Collection and news of forthcoming Gallery exhibitions and special

SPECIAL LIM
SIX MONTHS FRI
ACT N

n. And it's all yours from $14.50.*

see such a representative collection of Aboriginal and Australian art from its earliest beginnings to the present.

Nowhere else will you see such a collection of art from Oceania, Africa and the Americas.

Nowhere else will you see such a comprehensive range of media: photography, film, graphic arts, theatre art and fashion, worldwide.

Nowhere else will you see a collection that so wonderfully represents the achievements of 20th Century art.

And, to encourage you to get the most out of this national treasure house, we are making an extraordinary offer to new Members which you will find in this brochure.



JACKSON POLLOCK Blue Poles 1952

10. Five free Guest Passes (worth $15) each year.

11. Automatic invitations in your State to the Australian National

many different and always attractive holiday package offers.

These benefits are available to Members only, at any Thomas Cook

HIGHER LEVEL MEMBERSHIP BRINGS NEW BENEFITS.

You'll notice that Higher Level Membership is also available.

IITED OFFER
EE MEMBERSHIP
OW!

装置艺术家安·汉密尔顿1989年在旧金山卡普街画廊创作出房间那么大的作品《穷困和富余》，他将成千上万的分币（极其大量的）倒入蜂蜜中，通过凸现它们的颜色和光泽以暗示关于储蓄和价值的复杂观念。艺术家J.S.伯格斯以绘制逼真的美钞复制品为生，他总是要在其画的钞票的某个地方标示出那不是真正的钞票。他的写实技术足可欺骗人们的眼睛，他们拿他绘制的钱去付账（如到咖啡馆的路费）。他后来找到赞

助人来回购他画的钞票，然后将它们与用假钞购买商品的原始收据一起展示。伯格斯虽然身为艺术家，但仍然不免经常和打击伪造品的警察发生口角！

一些艺术家通过使用装置和行为艺术等其他艺术形式来避开艺术市场，他们的这些作品是不打算包装起来出售的。涂鸦艺术家靠着他们涂画后再擦除的策略，似乎都在拒绝画廊体系。但是他们当中的一些人名声渐起，如让——米歇尔·巴斯奎亚特和巴里·麦吉，当他们的作品变得可以买卖的时候，他们就被艺术市场俘虏了。麦吉想要在绘制有“螺旋记号”的街道作品和出售有签名的画廊艺术品之间走钢丝，他的作品在旧金山、明尼阿波利斯和圣保罗的画廊中展出。我承认当我读到他艺术展览图录中的文章时，我想到过对画廊的橱窗搞一个恶作剧。在那篇文章中麦吉说：“有时一块砸穿玻璃的石头能成为我所见过的最美的、最引人注目的艺术作品。”

德国艺术家汉斯·哈克将商业化和企业对艺术展览的支持作为他作品的中心主题。哈克枯燥、尖刻的展览将美孚和卡特这样的公司带给你的文化赞助和它们在世界动荡地区的邪恶行为并列展示。例如哈克1983年的艺术项目作品《这就是加拿大铝业公司》将加拿大铝业公司的标志图形放置在由其资助的著名歌剧的场景中，同时将这一形象与另一同样具有“广告画风格”的形象并列展示，后者是对南非死去的解放运动领导人斯蒂芬·比科面部特写的图形化描绘。哈克计划于1971年在纽约的古根海姆博物馆举行一个展览，这个展览开展前六周被取消，在这个展览中他计划抨击一个贫民窟的土地所有者所进行的黑暗的地产交易。据推测是那位地产拥有者在博物馆理事会的朋友使这个计划中的展览被取消。

后来又发生了与麦吉的情况类似的具有讽刺意味的事情，那就是画廊体系常常在寻找办法消灭对其作品做出的最尖刻的批评。本雅明·布赫洛在1988年2月的《美国艺术》杂志中发表了十六页的封面故事来支持哈克，在文章一条冗长的脚注中布赫洛无视哈克日益突出的地位和作品日益增长的销售势头，仍然坚持认为他“被边缘化了”。哈克最近在克里斯蒂拍卖公司拍卖的一件作品卖到了即使是布赫洛也认为是“相当令人印象深刻的九万多美元”。将这些在金钱上具有讽刺意味的现象放到一边（连同布赫洛对于艺术家怎样拒绝“审美自决和审美愉悦”的费力解释），我发现哈克的作品太喜欢说教、太沉闷。这些作品生命短暂，当背景改变的时候，就面临失去力量的风险。像戈雅《1808年5月3日的枪

决》这样的视觉表现更强烈的作品在其特定的政治环境改变后的很长时间里仍然保持着对我们的影响力。还不清楚哈克在一系列统一的木板上展示的说教性文本能否同样做到这一点。

还有其他（不）赚钱的艺术方式，美国艺术家克里斯托和让娜——克劳德故意制作那些时间短暂、不能出售的作品。他们游历世界，设想并制作巨大的地景和环境装置项目。他们作品中最被人熟知的是1972——1976年在加利福尼亚制作的《蜿蜒的围墙》、1975——1985年在巴黎制作的《包裹的新桥》以及1980——1983年在迈阿密海滩制作的带浅粉色华丽花边的《被包围的群岛》。他们于1984——1991年制作了项目作品《伞》，这一作品分别在日本（用蓝色的伞）和加利福尼亚（用黄色的伞）完成，两个子项目在几英里的范围内都清晰可见，将河流山川等自然景观联结起来，这些景观不仅横穿这两个国家，同时也包括高速公路这样的人造景观。这个艺术项目获得了许可和协作性的支持，这对夫妇从摄影作品、书籍、海报、明信片和影片拍摄中都不能获取收入，他们靠出售草图、拼贴图、按比例缩小的模型（所有这些都是在一个项目完成之前就制作出来了）赚来的钱来支付这个项目的花费。

也许艺术中最强烈的反商业化的例子是那些用彩沙制作的藏传佛教圣画，它们不被当作永固的作品，甚至不被当作艺术。这些细致的曼荼罗是由喇嘛通过几天的辛苦劳动创作出来的，喇嘛制造出这些圣境的形象来辅助冥想修炼。一旦制作完成，这些作品就会根据宗教仪式被擦除，沙子被散开（最好放到水中）以实现清洁和净化。这些作品存在时间的短暂是佛教关于人类生命短暂性本质认识的一个缩影。很显然，这些绘画是宗教性的而不是做来售卖的。尽管如此，当它们被拿到一个大博物馆展示的时候，展示背景终究会暗示这些作品就是艺术。

公共艺术

到目前为止，我已经强调了博物馆以及企业、集团、国家和富有的个人对艺术市场的影响，但是一些艺术发生在这个网络之外，这类艺术家利用公共的或者政府的资金来进行创作。其中的一个例子是1993年夏天在芝加哥完成的公共艺术项目“行动中的文化”，这个项目由国家艺术基金提供资助，将艺术带到了城市的街道和居民中。在其中的一个项目中，甚至有一位艺术家到一家工厂和工会会员一起生产一种新的棒棒糖，他们声称这就是艺术——“我们成功了”。他们在一座花园中用营养液种植蔬菜并使其成为了艾滋病病人的教育中心。伊尼戈·曼格拉诺——奥瓦列在他自己所在的西城拉丁社区组织了一个“街头录像”项目并以此提出青年帮派的问题。艺术家帮助孩子们制作他们自己的录像纪录片，然后将居民组织起来，发挥每一个家庭的力量，在一块空地上创作了装置作品《街区派对》。这一作品将许多显示器联结为一个令人惊奇的、有些超现实主义味道的雕塑式组合作品。“行动中的文化”项目看起来确实参与到了整个城市的各个方面，“街头录像”项目继续在社区的儿童社会救助站中开展。



图16克里斯托和让娜——克劳德于1972——1976年创作的《蜿蜒的围墙，加利福尼亚州的索诺

马县和马林县》。这是这对夫妇的代表作品，对自然风景进行了短暂但优美的改变。

这种公共艺术项目继续了早期将艺术引向所谓的大众的努力，除了引导人们进入充满高“品质”艺术品的精英化博物馆或将艺术家引入城市以外，还有其他办法将艺术与公众联结起来，如果能充满“艺术性”和“创造性”地在工人面前展示他们所干的苦差事，这似乎将会变得更有意义。在欧洲20世纪50年代晚期和60年代国际情境主义是一个深受马克思主义影响的运动，其目的是以街头剧和达达主义的风格颠覆精英和知识分子。有人认为它在1968年5月法国学生抵抗运动中达到了高潮并与后来发生的美国学生抵抗运动相呼应。也许它在今天的街头艺术、朋克摇滚乐和风格特别的乐队中会表现出来。同样，在英国的约翰·罗斯金[2]和威廉·莫里斯这些人的推动下，艺术和手工艺品运动想要将美带入平常的审美环境中，以此来提升人们的日常经历。这一审美环境包括从建筑风格到家具、灯具、纺织品、碟子和其他器具的家居环境的各个方面。



图**17**芝加哥公共艺术项目“行动中的文化”中的一个场景：孩子们从社区收集电视机和电线来展示伊尼戈·曼格拉诺——奥瓦列的《街头影像，街区派对/装置，芝加哥，**1994**年》。

约翰·杜威对于艺术和手工艺品运动的结果不可能全然不知，他提倡生物体或者“有生命的生物”的一般性体验能够丰富其所处的环境。就好像他不承认那种认为艺术是“文明的漂亮客厅”的观点一样，他悲叹他所

处时代的城市景观（不管是贫民窟还是豪华公寓）都“缺乏想象力”。当博物馆和激进的艺术运动使人们脱离日常环境，让人们到某个地方，看某个东西，发现某个人，买某个东西或者被某人教导将一些普通事物（不管是一座花园、一些涂鸦、一条大路还是一根棒棒糖）看作艺术的时候，我们也许会担心那种“漂亮客厅”的观点本身有时会被博物馆或激进的艺术运动所接受。即使是那些据说是对所有人开放的展示“部落”文化的艺术博物馆，也确实只想在它们的墙上悬挂少数专门人士——它们自己的“艺术家”的作品。

杜威实际上是号召我们追求更进一步的东西——一场“影响人类想象力和情感”的革命。他觉得“必须要将促进艺术生产和智力享受的价值融入到社会关系的体系中去”。要是杜威在芝加哥（他在那里度过了他一生的大部分时光）亲眼看到了为“行动中的文化”而创作的“街头录像”项目，也许他就会认可这些艺术项目，并认为它们和他的朋友简·亚当斯在赫尔大厦所做的社会改革实验有许多共同之处。但是将工会生产的棒棒糖当作艺术是另外一回事。杜威也许会怀疑其具有真正的、持续的影响。可叹的是，杜威1934年所说的话在今天还有道理：

> 当人们平常地过活的时候，不愿将高雅艺术和正常的生活过程相关联，这种充满敌意的看法是对生命进行的一种可怜的甚至是悲剧性的评价。只因为生命常常是被阻碍、被干扰、懒散或者负累沉重的，就使得人们接受了在正常的生活过程和创造、享受艺术作品之间存在内在对抗的看法。毕竟，即使“精神性”的东西和“物质性”的东西被分离并被安排在互相对立的位置上，也必定会有某些情境，在其中理想的状况能被显现和认识。……

【注释】

[1] 美国著名插画艺术家，曾长期担任《星期六晚邮报》的首席封面画家，其作品具有幽默乐观的气氛。

[2] 约翰·罗斯金（1819——1900），英国作家和美术评论家，他的艺术理论重视艺术对道德教化的作用。

第五章

性别、天才和游击队女孩

那些少数族裔群体已经开始创建他们自己的艺术学院，女性也在其中——在人数上不占少数，但是在标准的艺术史中她们肯定是少数。女性主义在其他领域有重要影响，因此它在艺术理论中出现也并不令人奇怪。乔治亚·奥基夫是最著名的女画家之一，她一直抵制“女艺术家”这一标签。与此相对照，朱迪·芝加哥1979年的作品《餐宴》则充满张扬的女性意识，这件作品促进了女性主义艺术运动的兴起。芝加哥制作的三角形餐台装置按传统方式布置了刺绣和瓷器画这些传统的“女性的”艺术媒介，餐台上的每个碟子都用形似阴道的水果和花朵雕塑来装饰，她要利用这一装置来赞美杰出女性。这件充满争议的《餐宴》现在无处可放，已经被拆除并保存起来了。由于《餐宴》太接近一种据说是普遍女性生物性的观念，它甚至被许多女性主义者嘲笑为“本质主义的作品”。

性别与艺术相关吗？是与艺术家制作的作品相关，还是与作品的意义相关？性取向与艺术有什么关系？罗伯特·马普利索普在他的作品中炫耀他的性喜好。但是以前的艺术家（如莱昂纳多）是怎样的？最近的研究表明作曲家弗朗兹·舒伯特是同性恋者，但是报道1992年音乐学会议的一则新闻问道：“如果他是同性恋者，那又意味着什么？”尽管为何看重这些以及是否出于好的理由还不可知，一些人似乎认为这些事关重要，这一章将要阐述性别与艺术以及性与艺术的关系。

大猩猩策略

1985年，一群纽约的女艺术家组织起来抗议艺术世界中的性别歧视。“游击队女孩”戴上有毛的大猩猩面具隐藏了她们的身份。除了头上独特的装饰外，她们也穿上常规的黑色衣服，甚至以短裙配高跟鞋来打扮自己。她们顽皮地使用了“女孩”这一标志，“游击队女孩”还制作了具有广告牌风格的海报，海报运用了黑色粗体文字和能吸引观众注意力的图像。此外，她们还用了幽默手法来说明女性主义者也是有幽默感的！



图**18**游击队女孩的这幅广告解释了在博物馆的什么地方可以看到女人，这幅广告名为《女人怎样得到最大限度的展示》（**1989**）。

游击队女孩1989年制作了一个叫作《女人怎样得到最大限度的展示》的平面广告，广告运用鲜艳的黄色（香蕉黄）描绘了一具头上戴着大猩猩头套的斜躺着的女性裸体，造型类似于安格尔的《大宫女》。广告上用文字提出疑问：“女人必须要裸着身体才能进入大都会博物馆吗？”广告上写着：大都会博物馆的现代艺术作品中85%为女性的裸体，相比之下，博物馆这部分的女性艺术家只占5%。另外一幅海报列举了“作为一名女艺术家的优势”，其中写着“不必应对成功的压力”。然

而，另外一幅海报列举了六十多位女性和少数族裔的艺术家并告诉艺术作品的购买者，既然在贾斯帕·约翰斯的一幅画上能花1770万美元，那么，这么多钱也可以买得起这些画家中任何一位的作品，为什么不买呢？

游击队女孩的广告在杂志上发表，被当作某种标志张贴在街道上或贴到博物馆和剧院洗手间的墙上。一些广告嘲讽具有很高声望的画廊和策展人。她们讥讽在1997年现代艺术博物馆的一次静物展上，71位艺术家中只有4位女艺术家的作品被展出。游击队女孩认为她们的海报产生了一定的影响，她们说："画廊老板玛丽·布恩由于太男人气而不愿意承认我们对她有任何影响，但当我们把她当作攻击目标时，她开始举办女艺术家的展览了。"为了指出其他领域的性别歧视，她们抗议戏剧领域的托尼奖没有女性获奖者，百老汇出品的戏剧中只有8%的作品是女性剧作家写的。她们的另外一些广告强调没有女电影导演。还有一幅海报将奥斯卡奖的小金人雕像进行变形，使其和那些真正获奖的男人更相像，海报中圆溜溜的小金人显得很肥胖，缩着肩膀，肤色苍白。

游击队女孩最近出版了她们自己的艺术史著作《游击队女孩的床头版西方艺术史》（1998）。这本书以幽默和嘲讽的口气争辩道：标准艺术史和博物馆应该包括更多的女艺术家。摆脱奴役的哈利雅特·鲍尔斯[1]在20世纪早期制作以《圣经》为题材的被面艺术时就在使用非洲的符号体系，在这一点上她比毕加索和马蒂斯都要早，游击队女孩由此要求所有现代艺术的策展人快速补习被面艺术的历史。游击队女孩同样谴责男性批评家对乔治亚·奥基夫所画的具有性特征的花卉形象进行的描述，这种描述使她听起来像一个"饱受性困扰的女色情狂"，然而与此同时"当男同性恋者在他的艺术中显示他的性欲的时候，却通常被认为这是给予世界的高尚礼物并真正与更重大的哲学和美学观念相关"。

没有伟大的女艺术家？

被游击队女孩所指出的一些问题已经被一些更为传统的艺术理论家阐述过。琳达·诺克林在1971年写了一篇很有影响的文章《为什么没有伟大的女艺术家》，她在文章中指出：

> 没有和米开朗琪罗、伦勃朗、德拉克洛瓦、塞尚、毕加索或马蒂斯，甚至最近的德·库宁或沃霍尔地位相当的女艺术家，出于同样的原因，也没有能和他们相当的美国黑人艺术家。

诺克林了解过去的女艺术家如罗莎·博纳尔[2]和苏珊·瓦拉东，甚至像海伦·弗兰肯塞勒这样的著名艺术家。我们也许能捍卫她们的伟大性以及她们与男艺术家同等的地位，但是诺克林认为很难找到与那些最伟大的男艺术家地位相当的女艺术家，这激起了她写这篇文章的冲动。她同时指出：好的女艺术家在作为“女人”方面并没有什么特别之处，不存在与她们的艺术风格相关的女性气质“要素”。

有人为了解释女性在艺术方面的缺席而追溯过去女性的社会和经济环境，不管艺术家身处怎样的周遭环境，其伟大性总是会显现出来，这个观点被诺克林称之为一个“伟大艺术家的神话”。艺术家需要训练和物质条件，著名画家总是来自特殊的社会群体，许多大艺术家都有同样是艺术家的父亲，他们支持和鼓励儿子在艺术方面的兴趣。如此对待女儿的父亲则少得多（但实际上大部分女画家的父亲都是艺术家）。艺术既需要资助（女艺术家不可能获得这种条件），也需要学院的训练（女艺术家在这方面被禁止）。在过去的大部分时间里，社会对女性在家庭生活中角色的严格期待使她们只能将艺术当作一种业余爱好。诺克林总结道：女性必须“在不制造借口或者吹嘘平庸技艺的情况下面对她们的历史和现状”。

即使在女性的贡献得到了认可的地方（例如在各种类型的美国陶艺创作中），女艺术家还同样经受着限制和歧视。圣伊尔德丰索著名的制陶者玛丽亚·马丁内斯和霍皮族人的制陶者纳姆皮尤在参加家庭劳动、照顾小孩和承担村庄庆典重要的仪式责任的同时，还在制作陶器。女性的艺术抱负有时被什么是符合自身性别特征的自我意识和外部的性别歧视

所约束，例如，将艺术和手工艺品运动之火引入美国的阿德雷德·奥尔索普·罗比诺1913年曾经在她的《陶艺工作室》杂志上写下了令今天的我们赞叹的话：

> 就像在春天一位年轻男子的兴趣稍微转向对爱情的思考一样，在陶艺的春天到来的时候，年轻女子的兴趣也会转向……对她现在能制作的漂亮东西的思考，她要靠这个来抓住男子的兴趣，即使他没有想到爱情，至少他会被这些装饰着可爱的新纹样和颜色的碟子里所装的食物所吸引……毕竟，吃是男人的首要事务，而男人是女人的首要关注对象，虽然这是个强调女性参政的时代。

性别和天才

从1971年诺克林写了那篇著名的文章后，有更多女艺术家的重要性得到了承认。事实上，麦克阿瑟基金会的年度“天才奖”颁发给了相当多的女艺术家。乔治亚·奥基夫今天在圣菲有了她自己的美术馆，从1990年开始，在华盛顿特区有了一个女性艺术国家博物馆。像辛迪·舍曼、巴巴拉·克留格尔、珍妮·霍尔泽这样的女摄影家和女艺术家在运用摄影、霓虹灯标志、发光二极管面板等新媒体创作时已经获得了名声和国际上的认可。我们可以说社会环境发生了重大改变，以便使更多的女性参与到艺术创作当中，女艺术家的优点也得到了更多的认可。但是一些人也许会怀疑我们已经淡化或者改变了对于伟大和天才的旧观念。

让我们回溯一下将“天才”这个术语运用到艺术中的最初情境。你也许能想起来，“天才”是康德在他的《判断力批判》中所使用的一个术语，康德用它来标示艺术家身上某种能使他（原文如此）以美的原则来创作作品的神秘品质。“天才”是某种能“给艺术制定规则”的东西，这意味着一位艺术家能以一种说不清道不明的方式将物质材料组成一种能让观众认识的美的形式，他们就这样为后来的艺术家设定了学习的典范。但是并没有规则来预测或者解释人们怎样才能做到这样——仅仅是因为他们的天才。创作了著名的《拉奥孔》群雕的雕塑家表现了古希腊神话中的场景，那个男人和他两个年幼的儿子在将要被蛇吞吃的时候拼命挣扎，艺术家用成形的石头捕捉了人物的情感，在这中间显示了他的天才。

康德不可能知道立体主义或者抽象表现主义，当然，他也许发表了一些类似的看法，比如为什么一幅别具一格的毕加索或波洛克的绘画是美的或者显示了天才。这些画是具有独创性的，它们改变了我们的理解。天才属于那些能运用他们的媒介让所有观看者做出敬畏和崇拜反应的创造者。天才常常被当作对某位艺术家的怪异行为（凡·高割掉了自己的耳朵）、逃避基本责任（高更逃到塔希提岛上）、嗜酒、玩女人和情绪化行为进行辩解或使其正当化的理由。很难想象一位女性在20世纪50年代做出像波洛克那样的坏男孩式的古怪行为还能够脱身，当一群人聚集在佩基·古根海姆博物馆观看他的一幅画的时候，波洛克将尿撒在博物馆的壁炉里。

克里斯蒂娜·巴特斯比在她的《性别与天才》中研究了天才概念的演

变，她辩解说“天才”的概念在18世纪末的时候才开始被人们从现代意义上来使用。在这一时期人们修正了文艺复兴和古代对于男性和女性本性的认识。中世纪晚期那种贪婪的女性形象（想想《坎特伯雷故事集》中巴斯的妻子吧）被另一种观点所取代，这种观点认为女性纯洁又高雅。也许听起来有些奇怪，男性开始与一系列的品质有了更多的关联，这些品质不仅包括理性，也包括想象力和激情。天才现在被认为是某种“原始的”、“天生的”、不能被理性解释的东西。它就像一种创造性的突然发作，当艺术从艺术家（不管是莎士比亚、莫扎特还是凡·高）的心中喷涌而出的时候，艺术家就成为了天才的主体。当天才的观念和男性挂上钩以后，就产生了一些奇特的变化和判断：卢梭否认女性能成为天才，因为她们缺乏必需的激情，但是康德对此观点进行了修正，他坚持认为天才顺从一种法则或内在责任，而女性在感情方面缺乏这种自制，她们必须从丈夫或父亲身上汲取它。

经典的消失

女性主义者质疑将女性从伟大美术家或音乐家名录中排除的状况，她们以此向这些领域的经典提出质问。在美术或音乐中的经典意味着在各自的领域留下印记的“伟大”人物或者“天才”的名录。在美术领域，其中包括米开朗琪罗、大卫和毕加索；在音乐领域包括巴赫、贝多芬和勃拉姆斯。经典（canon）这一术语来自古希腊的kanon这个词，原指笔直的杆子、标尺或者具有示范意义的模型。某一领域的经典不会轻易改变：它们无所不在，在课程中、课本中、参考书目中、机构中都有。它们会加强公众对于什么是某一领域的“重要品质”的认识。女性主义者批评经典，因为她们清楚地记得那些在美术、文学、音乐等领域中构成“伟大性”的因素，而这种“伟大性”似乎总是将女性排除在外。

女性主义对于经典主要有两种类型的批判。游击队女孩在她们的修订版艺术史中选择的方式可以被称为“增加女性并搅局”的方式。这些女性主义者的目标是在伟大和重要的艺术经典中加入更多的女性。这方面的工作包括搜寻被某一领域遗漏或遗忘的伟大女艺术家，或者寻找某一领域的“女先祖”，就像游击队女孩希望找到值得对其作品进行更多研究和认识的女同性恋或少数族裔艺术家一样。第二种选择方式是对经典的概念进行更彻底的重新审视（或者叫“打倒等级制度”），女性主义者追问经典是怎样建构起来的，是何时、为何目的而建立的。当经典在实际上反映出了权力和统治关系（这里指父权制的权力关系）的时候，经典被她们描述为虚伪地假装客观公正的“意识形态”或信仰体系。这第二种方式提倡仔细地重新审视为经典的表述做出贡献的标准和价值。关于某一领域的价值问题，剔除女性（或特意将女性包括进来）说明了什么？也许要做的不是创造一种新的、独立的女性经典，我们更需要探讨现存的经典揭示了什么问题。

在美术和音乐中对经典的修正

“增加女性并搅局”的方式出现在一些主要的美术和音乐史教科书中。女性主义已经使人们对过去的某些画家如阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基[3]和罗莎·博纳尔的了解增加了。真蒂莱斯基经受了强奸和审判中的恶意诽谤，在她的名誉被玷污后，强奸她的人——她的前任老师却被判无罪。一些批评家表示，阿尔泰米西娅通过描绘《圣经》中犹滴那样的强有力的女性形象来“报复”男人，画中的犹滴砍下了邪恶的男人荷罗孚尼的脑袋。阿尔泰米西娅笔下的犹滴不是害怕承担责任的精致花朵，而是一位在溅洒的鲜血中大胆行动的健壮的妇女。与此类似，罗莎·博纳尔实际上必须得到合法的许可才能穿上长裤，吃力地走过巴黎泥泞的街道，到屠宰场和马厩中去进行她的动物研究。她作为一名艺术家声名渐起，以非传统的方式取得了成功，她终身未婚而是选择和一位女性伙伴共同生活。

当诺克林1971年写她那篇文章的时候，像E.H.贡布里希的《艺术的故事》和H.W.詹森的《艺术史》这样的标准美术史都没有提到女艺术家的名字。（詹森书中的导言竟然题为《艺术家和他的公众》。）詹森的书一直备受推崇，《艺术史》在美国大学的班级授课中被使用。在目前使用的1995年的第五次修订版中提到了当代的许多女画家，如李·克拉斯娜（杰克逊·波洛克的妻子）、奥德丽·弗拉克、伊丽莎白·穆里等，书中还选印了她们的作品。这一版本在艺术史章节中甚至也纳入了一些女画家和她们的作品，例如荷兰花卉画画家拉谢尔·鲁谢和英国肖像画画家安杰莉卡·考夫曼，以及罗莎·博纳尔的一幅画马的宏伟作品。在书中的“原始资料”部分甚至引用了阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基的一封信。詹森和其他人的艺术史教科书已经把这些女艺术家吸纳进去，这表明女性主义已经在这一领域产生了影响（詹森的导言现在的题目是《艺术和艺术家》）。但是游击队女孩在她们自己的艺术史封面上还以她们创作的一幅海报风格的作品来讽刺詹森的书，封面上印着些涂鸦文字：“几乎全是男人的艺术史”。

让我们转到音乐史领域。马西娅·J.西特伦在《性别和音乐经典》中研究了相对晚近的音乐史教材，想考察它们怎样从标准的音乐学文本中吸纳不同的写作模式。一些像克拉拉·舒曼、范妮·亨塞尔这样的女作曲家在今天主要的教科书中得到了认可，但是这种人并不多。音乐中的经典

也会产生影响：就好像那些在美术史著作中出现的人物，我们在博物馆同样可以看到他们的作品一样，那些在音乐史著作中出现的人物，我们确实也更多听到了他们作品的演奏。西特伦描述了音乐史是怎样被修订的，不是按照“伟大人物”和“历史时期”而编写的，而是企图更多地关注音乐不断发展的社会功能和作用。

女作曲家是怎样受到性别的影响的？当结婚并开始拥有家庭后，她们常常会停止创作或者改变她们过去所做的事情。为了适应严格的社会要求（或者被丈夫所禁止），她们中的一些人放弃了创作。费利克斯·门德尔松的姐姐范妮·门德尔松·亨塞尔成长在一种充满支持的家庭环境中，她的母亲特地保证让她得到和她弟弟同等的音乐训练。范妮看起来具有过人的天分，但是她不能发表她的作品，其中部分原因是她那有名的弟弟坚持认为一位女性在她的社交圈子中这样做不合适。费利克斯在写给母亲的信中这样说：

> 范妮，就我所知，她没有想要署名或成名。追求那些东西对她这样一位女性来说太过分了，她要照顾好家庭，既别去想公众也别去想音乐世界，除非那些基本的事情都完成了。发表作品只会干扰她尽好这些本分……

范妮·亨塞尔的音乐能力被限制在创作适合在沙龙和家庭中演奏的作品，而不是能进入音乐厅的作品。同样的障碍也限制了其他女作曲家的作品类型。

西特伦提倡一种社会史的研究方法，这种方法能质疑音乐中的经典，更加关注高雅艺术和流行音乐的区分方式、女性作为歌唱家和教师的身份、观众的组成和恰当的反应等方面的问题。音乐学的研究范围需要拓宽并以此来帮助我们理解音乐的更多方面。我们可以用一种被看作是没有太大意义的方式，通过对“沙龙中的女性、教堂中的女性、宫廷中的女性、女赞助人、女性和声音、女性和剧院、作为音乐教师的女性、女性和民间传统、女性和爵士、女性和接受等问题”的考察来研究女性是如何参与音乐活动的。

更多经典爆发了

在重新审视美术或者音乐史中的经典的时候，如果只是为了发现和赞美著名的艺术先辈，不管是画家博纳尔、真蒂莱斯基，还是像宾根的希尔德加德和范妮·亨塞尔这样的音乐家，这样做都显得过于头脑简单。持“增加女性并搅局”观点的批评家建议我们重新来过，更加细致地考察由美术和音乐中的经典所造成的等级意识。罗西卡·帕克和格里塞尔达·波洛克的《旧情人：女性、艺术和意识形态》与西特伦的修订版音乐学研究方式类似。在现代艺术史兴起以前，早期的历史例行公事式地承认了女艺术家的贡献。文艺复兴时期瓦萨利的《艺术家生平》就已经显示出当时女艺术家靠她们的能力和成功获得了人们的认可。正如我们刚刚看到的，我们的“天才”观是一个相对现代的概念。在过去的大部分时间里，艺术家并没有被人看作是在他们的艺术中表达了深刻的精神需要或让他们的天才在艺术中“喷涌而出”的人。他们只不过是通过系统的学徒训练被雇来做工的技能熟练的手艺人。艺术常常是一个家庭的营生，一些艺术家庭的成员包括姐妹和女儿们。丁托莱托[4]的女儿玛丽亚·罗布斯蒂（1560——1590）当时作为作坊系统的一分子与其他人一起工作。她也许承担了丁托莱托作品的许多局部或者全部的绘制工作，直到她因为生小孩而死去——过去对于一位女性来说，做这样的工作是有风险的。中世纪的艺术也是由在不同环境中的男性和女性创造的。修士和修女都同样制作了挂毯和手稿中的插画。在文艺复兴时期的英国，皇后和她们宫廷中的贵妇们制作精细的刺绣品，她们不仅以此作为个人能力的证明，同时也将其当作她们高贵社会地位的见证。

帕克和波洛克解释说，某些艺术种类如花卉画，是因为复杂的原因才被认为是“女性化的”。从文艺复兴到19世纪，女性不能通过在学院中研究裸体来学习写生，这阻碍了她们参与最重要的绘画门类——历史画的创作。与在巨大的粗帆布上表现古典题材的作品相比，以前被推崇的那些北欧花卉画开始被人看作是“精致的”、“女性化的”和“柔弱的”。然而也有许多男性艺术家画过花：想想莫奈画的睡莲和凡·高画的《鸢尾花》和《向日葵》。那么，是什么东西让一幅花卉画变得“女性化的”呢？帕克和波洛克将这种偏见的起源追溯到一些艺术史学家那里，这些艺术史学家将花卉和女性都看作是自然的、精致的、漂亮的。他们的这种态度忽视了花卉画画家的内容和技巧。在某些历史时期或某些地区，花卉画象征着高雅艺术，绘制花卉的艺术家受到了尊敬。观众都知

道由玛丽亚·奥斯特维奇和拉谢尔·鲁谢画的花束在荷兰静物画中作为“虚无”的形象而具有象征意义。许多艺术家和科学家都珍爱玛丽亚·西比拉·梅里安画的17世纪的花卉画，这位画家细致的研究对植物学和动物学的分类做出了重要贡献。

第二个例子涉及20世纪的纺织品和织绣艺术。某些纺织品如纳瓦霍人做的地毯经常被人当作精致的手工艺品而大加赞赏，而非当作艺术品来认识。当地毯和美国女性绣的被面开始在艺术博物馆里展出的时候，它们经常被人从文化背景中剥离出来，展览中很少提及它们的功能和来源。人们将那些被面与当时在画廊和博物馆中时兴的“高雅艺术”联系起来，仅仅把它们当作抽象的形状和图案来看待（这就像我在第四章讨论过的，人们将澳大利亚土著的圆点画和非洲雕塑提升到抽象艺术的高度）。当被面、陶罐、毛毯、地毯进入博物馆后，即使在知道（或者能够找出）是谁制作了这些作品的情况下，人们还是常常将它们描述为由“匿名”或者“无名艺术大师”所作。这暗示女性艺术是自然流露出来的，不需要经过努力和训练，因此，它们由于太幼稚而不能被当作艺术传统或风格的范例。但是在这些“女性化的”艺术中，传统起到了重要的作用，那些制作被面的女性经常在被面上签名和注明日期，各种不同类型的被面在女性生活中都具有特定的意义和作用。游击队女孩通过讨论被面制作者——非裔美国人哈利雅特·鲍尔斯的作品说明了这一点，哈利雅特·鲍尔斯的作品现在被悬挂在史密森尼博物馆和波士顿美术博物馆中。

一种女性化的本质？

有一些女艺术家如乔治亚·奥基夫已经得到了人们的认可，但是游击队女孩抱怨说这些女艺术家的作品并没有得到和男艺术家的作品同等的对待，它们总是被贴上“女性”的标签而不被重视。事实上，阿尔弗雷德·施蒂格利茨，这位后来成为奥基夫丈夫的画廊老板在第一次看到奥基夫的画的时候，说道：“终于，画布上总算看到一位女性的表现了！”奥基夫一直轻视那种认为她的画有些“女性化”的说法，但是许多观众和施蒂格利茨有着同样的内心感受，那就是奥基夫的作品表达了女性经验的某些特点。花是植物的性器官，奥基夫的大幅花卉画常常描绘巨大饱满的雄蕊和雌蕊藏身于花瓣深深的褶皱和毛茸茸的纹理之中，它们确实能使人从色情的角度想起（女）人的生殖器。

从另一方面说，朱迪·芝加哥有意给《餐宴》中盘子上花的形象赋予了一种性的含义。她不仅是暗示，而且是真正描绘了女性的生殖器。芝加哥以女性的角度来表现女性身体的隐私，以此与大部分由男人所描绘的色情画和高雅艺术中的女性形象相抗争。《餐宴》将视觉表达与那种传达女性权力和成就的文本（而不是传达被动性和可利用性的文本）联结起来，赞美女性的身体体验。

但是从1979年《餐宴》第一次展出后，许多批评家，包括女性主义者，都批评它既粗俗又过于政治化或者说过于“本质主义”。一些批评家说，如此关注解剖学和性表现的艺术忽视了由女性的社会阶层、种族和性取向所造成的差异。《餐宴》被评价为过于简单和直白，似乎它想要赞美的女性成就被每个地方反复出现的阴道形象所消解了。



图19辛迪·舍曼的《无题的电影剧照#14》（1978）。作品中所展示的艺术家的多重形象似乎要传达她不受约束的本性。

不同于芝加哥的简化和描绘生理特征的方式，最近的一些女性主义者采用解构的策略。她们提出女性气质是不真实的，是由形象设计、文化期待以及根深蒂固的行为方式（如着装、走路、使用化妆品）所制造出来的产品，她们以这种方式来“解构”女性气质的文化结构。许多持解构主义态度的女性主义者在电影和摄影领域进行创作。在这方面辛迪·舍

曼的摄影是一个范例，它完全不同于芝加哥的创作方式。舍曼在20世纪80年代以《无题的电影剧照》系列而闻名，在这些作品中她表现自己的不同姿态和情境。这位表情乏味的年轻艺术家像一条变色龙，从一个故事场景到另一个故事场景，不断地变换着她的化妆、发型、姿态和面部表情，让人辨认不出来是她了。她的作品让人想起好莱坞的老情节片和恐怖片中的场景，作品中的形象传递了一种紧张和被恐吓的模糊感觉。场景后面的“真正的”女性被隐藏了起来，不能被人察觉出来。舍曼的作品完全没有“本质”，更不要说基于生理和生殖基础之上的本质了。在她的作品中她是镜头的一个构成部分，神秘而难以捉摸。但是她的作品并没有传递负面信息。它们赞美女艺术家在那些有权展现女性并使她们按照社会允许的方式来待人接物的男性面前扭转局面的能力。

性别和重要性

在观看一幅艺术作品的时候，让我们再次追问，艺术家的性别和性取向重要吗？我的个人意见近乎废话：有时候重要，有时候不重要。当我对事实进行总结的时候，让我来澄清一下这个模棱两可的答案。

首先，性别在艺术史上具有重要意义。据传说雷诺阿[5]曾厚颜无耻地说："我用我的阴茎画画。"就像游击队女孩所说的，博物馆的墙上挂满了女性的裸体而不是男性的裸体，它们全是由男画家而非女画家所作。男艺术家不仅常将女性看作性对象，同时也将她们看作他们的灵感来源。（或者像莱昂纳多和米开朗琪罗那样，用他们理想化的男性裸体来展示他们对同性的某些兴趣。）对女艺术家的艺术创造能力和作品的认可一直存在着诸多重要限制。这种限制从非常公开的状态（如罗莎·博纳尔需要通过申请才能穿上长裤去观察她想要画的马）到较隐蔽的表现（就像男批评家对奥基夫的花卉画的评价一样）。如果你深入调查谁为什么以及凭借什么类型的作品进入了美术史或者音乐史的经典行列，你就会发现性别很重要。但是因为范妮·亨塞尔不能得到创作交响乐作品的条件，就说她的室内乐在本质上来说有些"女性化"，或者博纳尔画的充满力量的马无论如何都是"女性化的"，这种看法似乎并不正确。

这导致了我的第二个观点，即在一件作品中，如果性别（或性取向）反映了艺术家想要表达的深刻的个人关注，那它在艺术史上就很重要。通常当一位艺术家在作品中表现出任何思想或感情的时候，了解这些有助于更好地理解作品。艺术家的创作也许带有政治目的（如戈雅在他的某些作品中所表现出来的），或者想表达一种宗教上的关注（如塞拉诺在《尿浸基督》中所表现出来的）或对死亡和必死性的感受（如达明·赫斯特的鲨鱼切片）。从古代的雅典到中世纪的夏特尔，穿越文艺复兴和此后的艺术史，宗教、性征和政治在很多世纪里影响着艺术家的生产、作品中的形象和艺术风格。即便女性主义和同性恋解放是重要的政治运动，近来的艺术作品仍然使性别和性取向变得重要起来，这毫不奇怪。这样的作品延续了一种长期建立起来的传统。在评价马普利索普的作品或者朱迪·芝加哥的《餐宴》时忽视其中的性别和性征是执迷不悟的。但是好的艺术不会被一个主题所耗尽。艺术作品的情色的方面与其崇高的宗教或神话主题是相容的（就像波提切利和提香的作品所表现出的），一种政治目的能在充满形式实验并且令人震惊的作品中表现出来

（就像里维拉的壁画或毕加索的《格尔尼卡》那样）。

当性别与意义和表达目的之间的关系模糊不清的时候，这些艺术作品就变得难以解释了。但是一些批评家声称性别与意义和表达目的有关。认为舒伯特的同性恋倾向（假定他有）影响了他的音乐作品的意义，这种想法听起来很奇怪，尽管一些人更愿意承认柴可夫斯基的《悲怆交响曲》表现了他作为一个隐秘的男同性恋者所经受的情感折磨。新一代的音乐学家确实相信他们能够察觉“充满男性气质”的贝多芬和更加具有“表现性、抒情性”的舒伯特在风格和音乐上的差别。

我在上文已经暗示，先有花再有艺术家的花（或者改述格特鲁德·斯坦的一句话：一朵玫瑰有时不就是一朵玫瑰）。为了阐释艺术作品，我们必须超越性别和性取向，看到给予所有艺术作品以意义的更宽广的社会文化背景。对于身处18世纪40年代荷兰的拉谢尔·鲁谢来说，花卉画是传统“虚无”形象的一部分；对于身处20世纪70年代旧金山的朱迪·芝加哥来说，花的形象暗指自由的女性性欲和对于价值和历史的女性主义立场；奥基夫的花看起来像是女性对于身体自我和精神自我进行独立感知的一种狂欢，但这并不是她作品的全部，除了花之外，奥基夫还画过许多其他题材。即使是她的花的形象也与形式、光、构图和抽象“相关”，就好像毕加索和德·库宁所画的女性裸体与立体主义或表现主义有关，同样也关涉性欲一样。关注性因素也许是必要的，但是我们最终需要更深入地思考怎样去阐释艺术。这将是我们第六章的主题。

【注释】

[1] 哈利雅特·鲍尔斯（1837——1910），美国非裔民间艺术家，曾为奴隶。她的被面艺术涉及传说故事、圣经故事和天文事件等内容。

[2] 罗莎·博纳尔（1822——1899），法国著名风景和动物画家。她的绘画借鉴了巴比松画派的写实手法，同时又吸取了印象派的光色表现。

[3] 阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基（1593——1651），意大利画家，与其父都为著名画家卡拉瓦乔的追随者。

[4] 意大利文艺复兴后期威尼斯画派的重要画家。

[5] 法国印象派著名画家，他有很多作品表现自然光线下光色变化微妙的丰满的女性裸体。

第六章

认知、创造、理解

理解意义

看起来性别、性取向与民族、种族、政治和宗教都对艺术的意义具有一些影响力。人们对于一些艺术作品的含义（例如《蒙娜丽莎》中人物的微笑）已经争辩了许多个世纪。艺术也和语言一样负载着一定的信息吗？为了搞清一件作品的意义，我们必须知道些什么？是有关艺术家生活的外部因素，还是有关他们如何制作作品的内部情况？我们不能只为享受而去看一件艺术作品吗？在本章中，我将通过介绍和考察两种主要的艺术理论——表现论和认知理论，来探讨关于意义和阐释的问题。

在第三章中，我回顾了约翰·杜威的主张——艺术是理解一种文化的最好方式。他认为你需要学习如何去理解另一个社会团体的艺术“语言”，在另一方面，这种“语言”本身也提供了一种意义。艺术的语言不是文字的语言，杜威说，理解艺术如同理解另外一个人。你也许知道怎样解释你所爱的人的微笑，但是你能用一句话将其概括出来吗？你之所以能解释它的意思是因为你了解它。理解艺术同样需要了解背景和文化方面的知识。佛教艺术不可能有一种基督教的含义，《波里洛盒子》对于古代的雅典人来说没有任何意义，澳大利亚土著的圆点画也许与纽约和巴黎的现代油画相似，但是艺术家的目的和意图各不相同。

艺术中的表现论和认知理论都认为艺术是交流的载体，它能交流感受和情感或者思想和观念。阐释之所以重要是因为它有助于解释艺术是如何做到这一点的。艺术的意义部分来自它的背景，对杜威来说，这是一种可交流的文化背景。对阿瑟·丹托来说，这是更加独特的艺术世界背景。一位像沃霍尔这样的艺术家在一个具体的社会情境下创作作品，这种社会情境能使他赋予作品某种特定的意义。当沃霍尔展出他的《波里洛盒子》的时候，它的意思是（部分是这样）“这也能成为艺术”，这件作品已经不同于在零售商店卖的普通的肥皂包装盒了。

对于作品，批评家有时会提出一些不被艺术家本人认可的阐释，例如，女性主义批评家认为由雷诺阿、毕加索和德·库宁这样的大艺术家画

的裸体反映了男性看待女性的方式（他们将女性当作他们的缪斯女神或者性资产）。如果艺术家本人不同意批评家的观点，这种对艺术作品的阐释有什么合理性？

我想通过解释一幅作品怎样发挥交流思想、情感和观念的功能来描述对作品的阐释。一种好的阐释必须基于理性和证据之上，应该提供一种丰富、复杂和具有启发性的方法来帮助人们理解艺术品。一种阐释有时能将一种艺术体验从反感转变为对作品的欣赏和理解。下面这个例子就有助于我们了解这些。

阐释：一个案例研究

尽管没有一种阐释是绝对“正确”的，但是一些艺术阐释看起来比其他的更加合理。让我们来考察一位因作品阐释而引起争议的艺术家，杰出的爱尔兰裔英国表现主义画家弗兰西斯·培根（1909——1992）。培根画了一些看起来是经受了折磨并且处于绝望中的人。他画的人物是扭曲的，他们正张嘴尖叫，研究者说培根使人看起来像一块块生肉。人们正是从对他作品的观看中得出这种最初印象的。

例如，仔细考察一下培根1973年创作的纪念碑式的《三联画》，在画面的中心一个男性人形坐在抽水马桶上，下面渗出一摊蝙蝠形的预示恶兆的泥浆。画面形象看起来黑暗又令人不安，似乎在散发着死亡的气息。但是，这幅画就像其他画一样，画面的形式特征抵消了内在的情感碰撞。三联画的形式本身让人想起宗教中的圣像和祭坛装饰。作品中痛苦的感觉被几乎静止的构图和不同寻常的深颜色所抵消。让我们来回顾一下玛丽·阿布关于培根作品中的这种张力的评论：

> 尽管这些画中充满了肮脏和残暴，然而其中却有一种不可否认的美甚至安详……培根……获得了一种抒情手段，这甚至使他最恐怖的主题也能与它们的画面空间相协调。在风格化的高雅图像中，以粉红色、柿子黄、丁香白和浅绿色构成的背景与对肉感人形的优雅描绘相结合。

批评家们集中了运用各种方式进行的阐释。一些人轻视作品对情感和对意义的追求，只关注构图的美感。形式主义批评家戴维·希尔韦斯特是这种倾向的早期辩护者，在面对许多人对画面上的悲惨内容提出反对意见的时候，他很早就强调培根对抽象因素的运用。特别是在培根作品（就像塞拉诺的《尿浸基督》一样）第一次被展出并颠覆了观众意识的时候，有必要指出这些画是如何真正显示了形式。但是希尔韦斯特在这方面走得太远，为了达到目的他甚至降低了培根作品中内在情感因素的重要性。希尔韦斯特认为培根作品中“流着血尖叫着的嘴……只是在对粉色、白色和红色进行无关痛痒的研究”。我想说，希尔韦斯特的早期批评作为对培根作品的阐释是不充分的。

一些批评家为了更正希尔韦斯特过于形式主义的批评，走到了完全

的对立面，他们提供了对培根作品的一种精神生物学阐释。弗兰西斯·培根小时候因为同性恋行为被他的父亲鞭打并被踢出家门，因此父子之间保持着一种可怕的关系。他的情况很适合弗洛伊德的理论。也许培根生活的其他方面在他的艺术中得到了反映，他那可怕的画面形象也许反映了他二战期间在伦敦被炸毁的建筑中清理尸体的经历。培根过着一种不同常人的疯狂生活，他酗酒、赌博，并持续地进行性虐待的异常性行为。

培根本人拒绝别人根据他的个人困扰和想象中的20世纪的焦虑来研究他的作品。他声称他的作品只关乎绘画。他迷恋其他画家，特别是委拉斯开兹、毕加索和凡·高。培根以他独特的风格重新创作了一些他们的著名作品，以致他的作品看起来好像真的关乎在一个新的不同时代如何画画的问题。然而，我还是不太相信培根所说的话，但我也不会完全排除他传记中的内容，传记提供了关于作品的可怕内容和原始创作冲动的一些背景资料。

另外一位批评家约翰·罗素帮助我们看到了培根作品中模糊的人形来源于摄影家艾德沃德·迈布里奇对于动物运动的研究。早期摄影家的延时照片影响了培根作品中那些奔跑的狗和摔跤的男人的形象。罗素解释说培根试图模糊呈现和抽象之间的边界。在与杰克逊·波洛克这样的抽象主义艺术家之间进行的竞争中，培根以一种新的方式来利用摄影术，他好像完全否定了这种突然出现的写实媒体对于绘画的挑战。

关于培根绘画的批评论争是艺术世界中一种典型的辩论。我并不认为这些意见冲突是水火不容的。批评家帮助我们看到了艺术家作品的更多方面，使我们更好地理解了它。如果他们对艺术家的作品做出了更多方面的阐释，这种阐释就更高级了。最好的阐释既关注培根作品的形式风格也关注其中的内容。在阐释培根的时候，我不会将他的艺术“浓缩”成他的传记，但是他的一些生平事迹似乎能揭示他是如何描绘人的。例如，传记作者解释了我们讨论过的那幅1973年的《三联画》中的形象，作者认为那幅画“涉及”一个特殊的死亡事件，它既是对乔治·戴尔（培根过去的情人）的自杀所使用的驱邪咒语，也是对其自杀的纪念。在培根一个重要画展开幕前，乔治·戴尔在巴黎酒店的浴室里自杀身亡。知道了这些，人们会用不同的眼光来看这幅作品，它看起来依然可怕（也许让人更加害怕），但它成为了一种令人印象更深刻的艺术变形的成果。但是内容同样并不代表一切，培根作品的形式、构图和艺术来源

也同样重要。

对如何阐释培根的个案研究说明了我喜欢的艺术认知理论：培根的艺术作品可以传达复杂的思想，在这一点上这样的艺术作品和语言一样。但是另外一种对于艺术的时髦解释——表现论看来可以运用到培根身上，这种理论认为艺术就像大笑和尖叫一样，能交流情感。培根看起来确实想表达某种感受，实际上他的一些作品本身（不仅是作品中的人）就好像在尖叫。那么，让我们更近距离地来考察一下艺术的表现论。

表现论：托尔斯泰

正如我们所希望的，表现论认为艺术能传达一些感觉和情感领域里的东西。俄国小说家列夫·托尔斯泰（1828——1910）在他的文章中提出这一观点：“什么是艺术？”托尔斯泰认为一位艺术家的主要工作就是将感情表达和传递给观众：

> 在艺术家心里激起曾经体验过的感觉，然后通过运动、线条、色彩、声音或者文字表达的方式传递这种感觉，使其他人也能感受到这种感觉，这就是艺术行为……

表现论对于某些特定的艺术家和艺术风格的阐释很有效，其中突出的例子是抽象表现主义，抽象表现主义似乎全都是为了表达感受。例如德·库宁画的裸体，像是在表达艺术家对于既充满诱惑又贪婪且令人恐怖的女人的某种矛盾而复杂的感受。马克·罗斯科的黑色绘画好像表现了某种压抑和阴沉的情感。培根的绘画表现了焦虑和绝望。表现论似乎也很适合阐释音乐。巴赫的音乐表现了他的基督教精神，就像瓦格纳在《帕西法尔》的音乐中所表现的那样。表现也存在于现代音乐中，波兰作曲家彭代雷茨基的《广岛遇难者的挽歌》以小提琴在高音区发出的一连串的尖利声音作为开场，似乎表达了一种核战后痛苦的尖叫。

但是一些理论家在批评托尔斯泰的观点时指出，艺术家不需要为了表现一种感觉而先具有这种感觉。如果培根花几个星期甚至几个月来完成他1973年的《三联画》，他似乎不可能在整个过程中都只“感受”着一种情感。与此相似，彭代雷茨基也不一定是在他满怀对一座被炸毁的城市的感受（更别说爆炸中遇害者的感受）时创作他的音乐作品的。他以一个不同的标题创作了一部表现性的音乐作品，只是后来给这部作品重新命名为《广岛》。当音乐或者美术表现了一些什么的时候，也许人们更应该了解这部作品的结构方式，而不是去考察艺术家在一个特定的日子里正在感受什么。这种表现存在于作品之中，而不是在艺术家身上。这种表现使得彭代雷茨基的音乐能在完全不同的背景中有效地发挥作用，如在斯坦利·库布里克的灵异电影《闪光》的电影音乐中。

弗洛伊德的性和升华理论

另一位将艺术看作表现的理论家是精神分析学家中的先驱西格蒙德·弗洛伊德。当然，弗洛伊德和托尔斯泰最关键的不同之处在于弗洛伊德认为艺术表现了潜意识的感觉，也许艺术家不会承认有这种感觉。弗洛伊德描述了几种基于生理学上的欲望，它们既是有意识的也是无意识的，并且按他所说的那样在所有人心中按照预先设定的方式发展着。他关于意识和艺术中的表现的解释具有很大影响。弗洛伊德把艺术看作某种形式的“升华”——代替了我们对于生理上天生具有的欲望的一种满足。弗洛伊德解释说：

> [艺术家]被本能的需要所驱动……他渴望获得荣誉、权力、财富、声望和女人的爱，但是他缺乏获得这种满足的途径。这样，就像其他渴求得不到满足的人一样，他从现实中转身，将他所有的兴趣和所有的性欲转变到创造幻想中的生活的希望上去，这种行为可能会导致他得神经官能症。

艺术家通过表现幻想或者白日梦来摆脱神经官能症，同时给其他人提供了一种常规的享乐资源。

升华听起来像一个负面的概念，因为当我们不能得到“现实中的东西”的时候，我们才会升华。但是弗洛伊德认为升华是很有价值的，部分原因是它使人创造出艺术和科学方面了不起的成果。此外我们也不能让心里产生的每一种欲望都得到满足，如果这样，我们将因为放弃对文明的必要限制而破坏人类文明。弗洛伊德认为艺术表达了潜意识中普遍存在的欲望，弗洛伊德为了把握艺术家的个人生平而研究生物学，他同时强调艺术作品与其创造者的潜意识感受和欲望之间的关系。

从弗洛伊德开始，许多理论家都发现心理分析的阐释方法很有见地。用心理分析中的“阉割焦虑”理论也许能解释德·库宁画的令人恐怖的巨幅女性裸体。其他心理分析研究也被大家所熟知，其中包括弗洛伊德对哈姆雷特的“俄狄浦斯情结”的独特解释，弗洛伊德还写过文章研究米开朗琪罗的《摩西》、莱昂纳多的一些绘画以及E.T.A.霍夫曼的“离奇”故事。

弗洛伊德关于莱昂纳多·达·芬奇作品的讨论集中于艺术家曾经在摇篮中被一只捕食的大鸟光顾的童年记忆。莱昂纳多的文字由意大利文翻译到德文的时候出现了错误，这使迷惑的弗洛伊德将这只鸟理解为秃鹰，他觉得我们在莱昂纳多那幅名画《圣母、耶稣和圣安娜》中能看到秃鹰的形象。弗洛伊德接着分析了莱昂纳多那些人所共知的画面形象，如《蒙娜丽莎》中那有名的微笑以及漂亮的小孩头像。弗洛伊德声称这些作品反映了艺术家的童年：

> 如果这个漂亮的小孩头像是他自己小时候肖像的复制，那么这个微笑的女人只可能是他母亲卡泰利娜的复制像，这样我们开始怀疑他母亲拥有这种神秘微笑的可能性，他在这位佛罗伦萨的女人身上再次发现了他曾经失去却令他着迷的微笑。

并不是每一种表现论都需要接受这种想象性的心理分析。弗洛伊德的理论确实提出了许多问题，它分析了潜意识的欲望、性欲（按照规定的步骤发展）、升华必备条件的存在，等等。我接下来想要描述一群表现主义理论家，他们更多关注艺术本身而较少关注生物学，他们认为艺术能表达更多自觉的意识和信仰。

表现观念

不管是托尔斯泰还是弗洛伊德的表现论都有一个主要问题，那就是它们过分受限于艺术只能表现情感（不管是有意识的还是无意识的情感）。古代悲剧和中世纪的大教堂像禅宗花园、奥基夫或培根的画一样，表达的不仅仅是情感，还有信仰体系、对宇宙及其秩序的看法、对艺术中抽象因素的认识等。提出这种异议的一种方式是认为艺术不仅能表现或传达感受，也能表现和传达观念。

这种表现论的修订版或者提升版是由许多人发展起来的，其中包括贝内德托·克罗齐（1866——1952）、R.G.科林伍德（1889——1943）和苏珊·朗格[1]（1895——1985）。尽管他们在细节上有不同意见，但是他们三人都认为艺术能表现或传递观念和感受。朗格辩解说实际上在观念和情感的表达之间并没有一条明确的分界线：

> “感觉”这个词在这里必须从最广泛的意义上来理解，它可以指所有能被感受的东西，从肉体的刺激、痛苦和舒适，兴奋和平静到最复杂的情感、智力上的紧张或者对有意识的人类生命的一种稳定感受。

艺术家之所以被人崇拜，常常是因为他们能够用原初的、恰当的、只适合特定媒介的方式来表现观念。朗格解释说：

> 我们对于一种总体体验的把握常常需要一种隐喻性的符号作为中介，因为这种体验是全新的。语言中的词和短语只对熟悉的概念有效……但是这种对于主观意图本体的象征性表达不仅是我们所拥有的词语暂时无法表达的，同时也是在语言的基本框架里无法实现的。

托尔斯泰认为艺术家的感受“融入”到了作品之中，科林伍德争辩说，在某种程度上，创作作品开始于拥有某种感受之前。在艺术中表现这种感觉是理解这种感觉的一部分。他解释说：“直到一个人的情感表现完了，他甚至还不知道这是一种什么样的情感。表现的行为因此变成了一个探索自身情感的过程。他想弄明白这种情感是什么。”当观众追随艺

术家的这种努力时，我们重新创造了这个自我发现的过程，因此我们也变成了艺术家：“这正如柯勒律治所提出的那样，我们之所以认识一个诗人是因为他把我们变成了诗人”。

福柯和《宫娥》

表现论常常强调个体艺术家的欲望和情感，但是艺术家的作用被最近那些支持所谓“作者死亡”观点的人所轻视。这些人有法国理论家罗兰·巴特和米歇尔·福柯。福柯（1926——1984）1969年写了那篇很有影响的文章《什么是作者》。他辩解说，我们使用作者这个概念是为了识别“作品”这类东西，因为其恰好具有重要性和“规训话语”。福柯批评他称之为“作者功能”的东西，他认为我们太局限于通过接受“作者想要做什么”来寻找对作品的正确解释。那么，他自己对意义的另一种解释是什么呢？

福柯观点的一个例证来自他1966年的著作《事物的秩序》的开头一章，在这里福柯讨论了委拉斯开兹一幅非常有名的画《宫娥》。委拉斯开兹的这一巨幅杰作画于1656年，是一幅描绘和女仆在一起的西班牙小公主的肖像。画面中的人出现在一个巨大的房间里，她们周围还有其他人物，其中包括艺术家自己，他站在画架前。我们还看到一条狗、几扇窗户、一扇门、挂在墙上的几幅画和在远处背景中的一面镜子。镜子中反映出公主的父母（也是艺术家的赞助人）——西班牙国王和王后的模糊形象。

委拉斯开兹的画给观众提出了一种似是而非的东西或者说有双关意思的难题。由于它引起的视觉困惑，人们很难对其做出阐释。例如画中的艺术家正在绘制一幅巨大的画——顺便提一下，画中的画和《宫娥》的比例大体一致——但是我们不知道他在画的是什么。如果我们能看到，它会是我们正在看的这幅画本身吗？此外，镜子中的国王和王后的形象又是来自何处？



图20在迪亚戈·委拉斯开兹的《宫娥》（1656）中，艺术家描绘自己正在画画的情景，他画的就是这幅画吗？

对他们形象的投映似乎为了暗示他们就出现在这幅画前面，但他们所处的位置正是我们站立着看画的位置！

福柯描述了在这幅画前进行的一次迷人的视觉游历，他称之为“一种再现的再现”。这幅画描绘了许多表现视觉现实的模式，其中包括图画、门、人物甚至光线本身。福柯不是按照“作者”（即艺术家）的意图来阐释作品，而是将其作为作品所处时代观看方式的范例。福柯将这种特定文化的观点标明为“知识”。《宫娥》典型地反映了现代前期的知识，人在观看世界时，这种知识将一种新的关注注入感知者的自我意识和角色

定位。具有讽刺意味的是：根据福柯的理论，在这种知识中，知识主体并不能真正感知他自己。我们这些观看者似乎被国王和王后取代了，他们是这幅画的所有者和委托人，因此，他们才是这幅画“严格意义上的”观众。我们不能看清或者“拥有”这幅画，因为它背对着我们。

福柯对于《宫娥》的阐释受到了一些学者的质疑，他们认为福柯把画家如何使用透视的细节搞错了，他们争辩说，还不如搞清楚镜子里到底画的是谁或者是什么东西。也许镜中投映的形象不是被设想为站在我们所处位置（画面之外的）的国王和王后，而是委拉斯开兹正在画的那幅画中的人物形象。因为这幅画背对着我们，所以我们不能确认到底是怎样的情况。

削弱这种简略的总体看法的一个关键点是：即使福柯反对我们通过考察艺术家的思想意识来阐释艺术，但是他假定艺术作品确实具有某些意义。与其说意义与艺术家的欲望和思想有关，不如说它与艺术家生活和工作的时代相关。艺术家与其他知识分子（包括哲学家和科学家）共享特定知识背景下的关注主题。通过聚焦于艺术家的社会和历史背景，福柯的观点变得与杜威和丹托的观点相似。他们好像都同意艺术具有一种意义，这种意义是基于总体文化和具体历史背景之上的。

认知理论：实用主义

我在这本书里不断提到约翰·杜威的观点，他以实用主义哲学方法的主要倡导者而著称。实用主义是美国对世界哲学最主要的贡献。杜威之前的实用主义者如威廉·詹姆斯和查尔斯·桑德斯·皮尔斯发展了一种新的真理观，强调有用性或者甚至是“钞票价值”而不是抽象的理念（比如“现实”的对应物）。实用主义者规定知识不仅是一种支持性的建议以及真理，例如，他们认为会有“技能知识”和情感知识。

杜威将知识定义为“工具”，他解释说知识“是通过控制它指导下的行动而获得直接经验的工具”。我之所以将杜威的方式归类到艺术的认知理论中去，是因为他在他的著作《艺术即体验》中，将实用主义对知识的解释运用到了艺术分析之中。他强调艺术在促进人们感知、操控或者把握现实方面所发挥的作用。艺术在我们的生活中具有某种功能，不应该使它变得遥远与深奥。艺术不是某种被藏到架子上的东西，而是人们用来丰富他们的世界和感知的东西。杜威争辩说艺术能提供和科学同样多的知识资源。艺术传递着如何去感知我们周围世界的知识，这是某种不能被缩减为一系列主张的东西：“艺术的表现媒介既不是客观的也不是主观的。它是一种新体验，在这种体验中客观和主观彼此协作，任何一方面都不能只靠自己而存在。”我们能从艺术中获得什么，取决于我们的目的、状况和意图，它总是“活跃”的或者与生活体验相关联。

一位离我们更近的发展了实用主义艺术观的哲学家是哈佛大学教授纳尔逊·古德曼，他的重要著作《艺术的语言》出版于1968年。和杜威一样，古德曼鼓吹艺术在我们生活体验中的作用。古德曼也没有将知识或认知的定义局限于一系列枯燥的表述之中，他在书中写道：

> 我们通过艺术所知道的东西在我们的骨头、神经和肌肉中，它也被我们的意识所把握……有机体所有的感觉和反应都参与了象征的发明和阐释。

当古德曼分析那些在艺术中获得意义和参照的复杂的象征结构的时候，《艺术的语言》发展了杜威提出的艺术即一种语言的观点。不同的艺术在这方面的表现是不同的：音乐有乐谱而舞蹈却没有，不同的观念

体系被运用到诗歌和音乐这样的艺术形式之中，绘画或雕塑用其他的方式来发挥交流的功能。但是每一种艺术形式都扩大了我们对于同一个世界的理解。古德曼认为：艺术也同样能达到那些促使科学设想获得成功的标准——清晰、优雅和“恰当的表现”（这是最重要的）。在古德曼的实用主义观点中，科学理论和艺术作品创造了与我们的需要和习惯（或者能成为我们的习惯的东西）似乎恰好相关的世界。就像古德曼在《艺术的语言》的结论中所提出的那样，如果它们能够做到这一点，它们就能“帮助我们创造和理解我们所处的世界”。

古德曼没有太多谈到艺术家个人在他们的作品中实际表达的东西。他在书中也很少谈到阐释。古德曼的著作主要受到了当时的感知心理学的影响。他关注各种艺术如何通过改变我们的感知模式以及我们与周围世界互相影响的模式，从而获得一种认知价值。考虑到他的这些观点，尽管他和杜威在风格、目标方面有许多看似不同的观点，但是他却是杜威真正的继承人，因为他们两人都将艺术看作人类用来干预周围环境的某种东西，通过转变我们的感知，艺术给予我们活力。

意识、大脑和艺术

从弗洛伊德、杜威甚至古德曼所处的时代开始，对于感知和意识的研究已经发生了根本性的进展和改变。作为横跨心理学、机器人技术、神经系统科学、哲学和人工智能的一门令人激动的学科，新的认知科学领域对于我们如何理解艺术的创作、阐释和欣赏已经有了重要的影响。神经系统科学已经使用了磁共振成像来研究在完成肖像画或者抽象设计的时候，艺术家和非艺术家的大脑活动之间有什么不同。新的科学研究解释了在绘画中我们的视觉观察如何发挥作用或者为什么我们会认为某些图案和颜色是漂亮的。如果有关记忆和大脑的新研究不同意弗洛伊德关于压抑机制的基本假设，那么弗洛伊德的利比多理论就不会那么貌似有理了，心理分析就不再能成为一种艺术理论。最近在感知心理学上的研究已经在某些重要方面推翻了古德曼关于哪种图像是“现实”的以及为什么如此的理论。



图**21**科学家克里斯·迈阿尔和约翰·切阿仑科研究正在画肖像速写（**1998**）的艺术家汉弗莱·欧莘的大脑活动，他们还对他工作时的大脑进行了磁共振成像检查。

认知研究的革命已经被运用于电影理论中，它被用于解释我们如何把握电影中对人、地点和叙事的视觉描写。研究者正在进行关于人类如何阐释和记忆音乐结构的实验性研究。黛安娜·拉夫曼在她的著作《语言、音乐和意识》中讨论了在音乐感知方面的研究，这项研究解释了某些审美现象，诸如音乐中所谓的“不可言说感”。泽米尔·泽基[2]支持亚历山大·考尔德[3]的看法，考尔德认为通过研究我们的大脑细胞如何发信号给运动感知，混合色会从神经功能上“扰乱”对他的活动雕塑的清晰认知。泽基认为“艺术家在某些意义上是神经学专家，他们可以以独特的技巧来研究大脑，然而却是不知不觉地研究大脑及其组织”。

也许并不奇怪，一些人担心对艺术做出一种科学解释将会是简单化的。怀疑者也许会不接受最近（1999年夏天）在《意识研究期刊》上关于艺术与美的讨论。在这次讨论中，卓越的神经系统科学、心理学教授V.S.拉马钱德兰试图概括艺术体验的八个标准或者条件：

> 我们提出一种有关人的艺术体验以及调节这种体验的神经机能的理论。任何理想化的艺术理论（或者人类本性的任何方面）必须具有三个组成部分：（1）艺术的逻辑——是否有普遍的规则或者原则？（2）进化的基本原理——为什么这些规则会进化以及为什么它们具有它们现在的形式？（3）其中大脑的运行路线是什么？我们的文章从追问艺术的普遍原则开始，提出了“艺术体验的八个法则”，这是一套启发法，艺术家可以有意识或无意识地加以运用，最有效地愉悦大脑的视觉部分。

拉马钱德兰要求概括艺术原则的主张看起来宏大但又容易受到别人的挑战。（为了公平起见，这本期刊也发表了来自科学家、艺术家和艺术史学家的批评。）这位科学家假设所有艺术都以美作为追求目标（他甚至退到谈论什么是“漂亮”上去了），但是我们从第一章（关于鲜血）得知这种认识是错误的。此外，他在上面的引文中使用了“愉悦”这个动词，看起来具有太强的个人倾向，因为这篇文章中的许多插图都是描绘色情的裸女的。这篇文章表明“我们”对于艺术品美的兴趣来自普遍的进化规则，这是迫切需要某些游击队女孩进行干涉的一个观点。

尽管我们很容易对拉马钱德兰的观点进行批判，但是他的文章确实提出了有意思的建议，例如，关注“极端转换效应”的重要性。这是在心理学上广为人知的一种现象，一个通过训练来认识一种现象并对其做出反应的受试者对于这种现象的夸张性实例将做出更强烈的反应。这也许

能解释漫画或者用极端、变幻的形状和色彩体系来表现某种可辨认形象的艺术能取得成功的原因。最后，既然艺术不可避免地要依靠感知和认知过程，那么研究艺术的神经功能基础是有趣和有启发性的。

作为解释的阐释

让我来做一个总结。在本章考察的艺术理论——表现论和认知理论中，艺术在人的交流中发挥了关键作用。这使得阐释变成了一项重要任务，因为它想要清楚概括艺术家或艺术品交流的内容。表现论集中研究艺术家在作品中想要表现什么。一些支持这种观点的人（像托尔斯泰和弗洛伊德）强调被表现的是感觉和欲望（有意识或无意识的）。其他思想家（克罗齐、科林伍德、朗格）辩解说艺术以复杂的方式帮助艺术家表达情感，这往往和表现观念相关。这种表现论更接近艺术的认知理论，它认为艺术有助于提供知识。杜威的实用主义艺术观强调艺术即一种有洞察力的认知形式，认为艺术运用了类似语言的结构。当然，对于观众如何“接受”艺术家的这种感觉或思想也存在不同意见，有人认为是直接传递（托尔斯泰），有人认为是通过认可一种共同的幻想（弗洛伊德），有人认为是通过共享一种知识（福柯）或者通过一个类似语言阐释的过程（古德曼）。

许多人对如何阐释艺术进行了理论总结，不管用表现论还是用认知理论，它们都具有共同的基本理念，那就是艺术是一种有意义的人类活动，通过它，有意识的人能够交流。为了解释这一点，艺术理论家吸收了哲学和人文科学（如人类学、社会学、心理学，特别是感知心理学）方面的知识。弗洛伊德的艺术理论是从他自己对意识的重新解释中发展出来的。福柯的理论包含较少个人化和生理学上的东西，但包含着更多的社会史方法，通过这种方法福柯建构了他对于意识的解释。杜威认为艺术是建立在身体机能之上的，也是置于文化中的。古德曼从他所处时代的最高水平的感知心理学中寻求灵感和洞见。所有这些艺术理论家可能都被认知科学的新发展激起了研究兴趣。

我同意杜威关于艺术是一项认知活动的观点。也就是说，像弗兰西斯·培根这样的艺术家以一种能传达给观众的方式来表达思想和观念，丰富了我们的体验。艺术家是在一定的社会历史环境中做这些的，他们的“思想”能满足那种背景的特定需要。艺术家现在在丹托所说的“艺术世界”背景下发挥作用，在这个“艺术世界”中，一系列的机构将艺术家与社会、历史和经济环境下的公众联结起来。他们通过公认的渠道创造和传播知识：展览、表演、出版。艺术家运用符号再现和表达感觉、观点、思想和观念。艺术家将它们传递给观众，反过来他们必须能对艺术作品

做出阐释。

“阐释”就是给一件艺术作品的意义提供一种合理的解释。我不相信能对艺术作品做出这种认知贡献的只有一种真正的解释。只不过有些阐释比其他阐释更有效罢了。最高级的阐释是理由充分的、细节丰富的、似乎可信的。它们反映了背景知识和理性辩论的共同标准。专家的阐释对于艺术交流的成功与否很关键，它同时也在新艺术家的教育和训练方面发挥着重要作用。阐释和批评性的分析有助于解释艺术，但这样做并不是要告诉观众去思考什么，而是为了使我们自己更好地观看艺术作品并对其做出反应。

【注释】

[1] 德裔美国人，著名哲学家、符号论美学代表人物之一，先后在美国哥伦比亚大学、纽约大学等校任教，主要著作有《哲学新解》、《情感与形式》等。

[2] 伦敦大学学院神经生物学教授。

[3] 亚历山大·考尔德（1898——1976），美国著名现代主义雕塑家。考尔德积极探索现代雕塑形式、空间及材料，他的活动雕塑和静态雕塑对20世纪的艺术发展做出了贡献。

第七章

数字化和传播

图像的民主

每个人都知道《蒙娜丽莎》和米开朗琪罗的《大卫》是什么样子，但是我们真的知道吗？由于它们如此频繁地被复制，以至于我们即使从来没去过巴黎和佛罗伦萨，我们也觉得自己知道它们。这两件作品都被人无数次地戏弄，大卫被印在拳击短裤上，蒙娜丽莎被贴上了胡子。艺术复制品真是无处不在。我们今天可以穿着睡衣通过网络和光盘只读存储器享受一次全世界博物馆和画廊的虚拟旅行。我们可以探究艺术流派和画家并用放大装置仔细研究作品的细节。罗浮宫的网站提供诸如《米洛斯的维纳斯》这样的作品的全景图像（360度视角），真是引人入胜啊。通过利用虚拟现实技术（其中包括特别设计的眼镜和手套等设备），这种旅行可能让人获得更加多样的感受。和建筑师一样，光线和舞台设计师已经在他们的工作中使用了这项技术。

不仅只有视觉艺术通过新的复制技术使自己的接受面变得越来越宽。歌剧、戏剧和芭蕾表演也定期在电视上播出，越来越多的人通过激光唱片或收音机而不是教堂和交响音乐厅中的现场音乐会知道巴赫和贝多芬的音乐。如果我仰慕斯坦利·库布里克的电影，我可以拥有高解析度的数字化视频光盘（当然是宽屏幕格式的）。新媒体不仅使与“老”艺术的新式互动成为可能，也使得与新出现的艺术门类的互动成为可能，如多媒体表演、网络艺术、数字摄影等。

在这个有着互联网、录像、光盘、广告、明信片和招贴的后现代时代，人类的艺术体验已经发生了深刻的改变。究竟是变好了还是变坏了？艺术家对此又做出了怎样的反应？在这最后一章，我将思考新的交流技术对艺术的影响。我们将“回到未来”，研究未来的技术是如何在地球村通过数字化手段传播过去的艺术的。在这方面有三位理论家是我们的向导：沃尔特·本雅明、马歇尔·麦克卢汉和让·波德里亚。他们的态度既有充满热情的认可，也有充满冷嘲热讽的怀疑。

本雅明和晦暗的灵韵

也许画家的形象和音乐家的声音的力量在复制品中会被销蚀，这样我们就遗漏了一些在原作中保持的东西。哲学家和社会批评家沃尔特·本雅明（1892——1940）在他1936年的文章《机械复制时代的艺术作品》中把这种正在消失的特性称为“灵韵”。他得出结论说这种灵韵的消失并不是一件坏事，这听起来也许有些奇怪。由于受到马克思主义的历史唯物主义的影响，本雅明称赞由摄影术带来的各种更新的、更民主的艺术形式。他相信大规模的复制会促进新的批判性感知模式的出现，从而为人类的解放做出贡献。

古老的艺术作品的灵韵来自它们在宗教仪式上的特殊力量以及它们在时空中的唯一性。回想起我们遇见过的许多例子——澳大利亚土著的圆点画、夏特尔大教堂的窗户、非洲钉满钉子的神偶雕塑和古希腊的戏剧，这些艺术与公共典礼和宗教仪式之间联系紧密。出于某种原因，特殊和独特的物品被装饰、使用并当作这些仪式的一部分被珍藏，它们由此而获得了一种珍贵的、神圣的“灵韵”。但是当人类创造了机械复制模式（如雕版印刷）并以此来分享和传播艺术的时候，艺术已经发展了许多个世纪。特别是摄影术的发明使得“原作”不那么重要了。摄影术对艺术作品的唯一性提出了挑战。然而，本雅明认为当灵韵被放逐后会出现一些好东西。本雅明以电影作为新媒体的主要范例，设想电影会通过慢镜头和特写镜头等技巧提高观众的感知水平。与本雅明同时代的其他理论家指责电影是一种被商业化行为所控制的拙劣的大众艺术形式，变成了国家的政治宣传工具（特别是在法西斯时代）。本雅明将电影的特征与先锋艺术的目标和结果进行了比较，肯定电影是一种潜在的反法西斯主义和促进民主的艺术形式。

电影中的蒙太奇或对快速剪接、快速剪辑的运用被想象为对观众正常感知模式和节奏的一种冲击手段。本雅明认为达利和布努埃尔等超现实主义电影制作者所寻求的方式会拓展人类的感知力。本雅明也赞扬了电影表演中的“距离感”。因为观众会通过特写镜头和已有的知识来认可银幕上的明星，他认为人们不会像看舞台上表演的戏剧一样陷进电影所制造的虚假现实中去。本雅明赞扬了电影表演中的距离感，并将其与贝托尔特·布莱希特的先锋戏剧中的“间离效果”相比较。在布莱希特的《母亲的勇气》中演员直接向观众说话，其目的就是让观众意识到他们是在

看戏，这样就能使观众做出有深刻思想的反应，以此来取代他们对表演的情感认同的寻求和逃避现实的消遣态度。

本雅明辩解道，即使观看通俗的卓别林电影的普通观众也能获得深刻的批判意识。他通过比较认为，毕加索或超现实主义的先锋作品将观众推开，暗示观众太愚蠢而不能理解为什么这样的艺术是重要的。电影更加民主，每个人都可以“接近”电影，他说：

> 对毕加索作品的保守态度会转变为对卓别林电影的积极反应……就银幕而言，公众的批判态度和接受态度是吻合的。

（意识的）缺乏

今天的人很难认可本雅明的乐观态度。确实，电影很受大众欢迎，但是就像本雅明预计的那样，电影中的高雅艺术和大众艺术之间的差别并没有消除，别忘了在第四章提到的法国社会学家布尔迪厄的发现。像让——吕克·戈达尔这样的政治激进导演所拍摄的电影，一般社会公众不会去看（也理解不了）。由电影制作者引入的新技巧不同于本雅明所强调的那些特征，它们也许会产生一种截然不同的影响，这种影响不必是进步的。数字化技术提高了电影的视觉写实水平，这一点很典型地表现在《星河战队》、《黑客帝国》等影片中。但是很难将这些充满救世主式的英雄、血腥枪战和外星人灭绝地球的电影阐释为含有进步政治寓意的影片。此外，我们还可以质疑本雅明在某些价值上的信念，如距离和间离效果。那些通过描写更多愤世嫉俗的、类型化的动作英雄（如《异形：浴火重生》和《虎胆龙威》的续集）来促进距离感产生的电影看起来似乎很缺乏人性。这些影片的第一部更加感人，安排了富有同情心、能够表现和激起情感冲突的主角。

或者，思考一下继卓别林之后那些作品既通俗又能激起评论界称赞的导演，如阿尔弗雷德·希区柯克和斯坦利·库布里克的表现，本雅明会把他们的电影称作是“进步”的吗？他称赞卓别林的电影给观众提供了“视觉、情感享受和专家视角的直接、紧密的融合”。希区柯克是一位有才气的导演，但是专家们注意到许多一般观众不会注意的事情，比如电影《精神病患者》（也译作《惊魂记》）中臭名昭著的浴室杀人场面的复杂镜头组合。希区柯克还因为把演员和畜牲相提并论而臭名远扬，他的电影中表演的间离效果（如果有的话）可能来自他对演员个人价值的不看重。他的社会寓意是模棱两可的，在他的电影《鸟》的结局中，男主角、他的家人和女友在被鸟打败之后，开车陷入被包围的境地，这意味着什么呢？

库布里克在电影《乱世儿女》（1975）中借助烛光拍摄，在《闪灵》（1980）中运用摄影机稳定器拍摄，他就电影技巧的可能性所进行的探索再次令专家们印象深刻。但是被批评家和其他导演所称赞的电影特点不一定能被观众认可。库布里克的电影中的表演也没有运用一种间离效果来促使观众产生批判性的感知。观众也许被库布里克所使用的瑞安·奥尼尔和汤姆·克鲁斯等一批受人欢迎的英俊演员所吸引，从而更加认

同电影的内容并将感情投入其中。和希区柯克一样，库布里克的大部分“政治性”电影如《全金属外壳》（1987）或《奇爱博士》（1964）都传递出难以阐释的模糊信息。他根据安东尼·伯吉斯的小说改编的电影《发条橙》（1971）也是一个例子，这部小说是对意识控制如何束缚人的个性的批判，但是这部电影最能激起观众反应的一幕却是前面部分亚历克斯（马尔克姆·麦克道尔饰）随意强奸和杀人的刺激场面。就连称赞库布里克最后一部电影《大开眼戒》（1999）的批评家们也在这部电影中看到了一种对待婚姻和家庭的保守观念。










图22阿尔弗雷德·希区柯克的电影《精神病患者》（1960）中的部分镜头剪辑，选自恐怖的浴室杀人系列场景，其中的角色由珍妮特·利和安东尼·珀金斯扮演。

此外，和过去的艺术媒介相比，电影并没有使艺术生产方式变得更民主和更容易接近。本雅明在将某些价值和可能性归因于媒介的时候显得太天真，他认为媒介具有一种内在的政治进步特质，这种特质似乎与仔细思考谁在使用和控制媒介没有关系，与大规模的企业联合体（如时代华纳或迪士尼——美国广播公司）没有关系，这些大公司将能产生经济收益的模式化类型电影与汉堡包店的销售花招、新闻里的公共关系和录像带的销售结合在一起。本雅明的一些评价听起来自相矛盾，例如他说："公众是审查员，但却是心不在焉的审查员。"一群心不在焉的公众距离一群头脑空空或者意识受别人控制的公众太近了，这很危险。

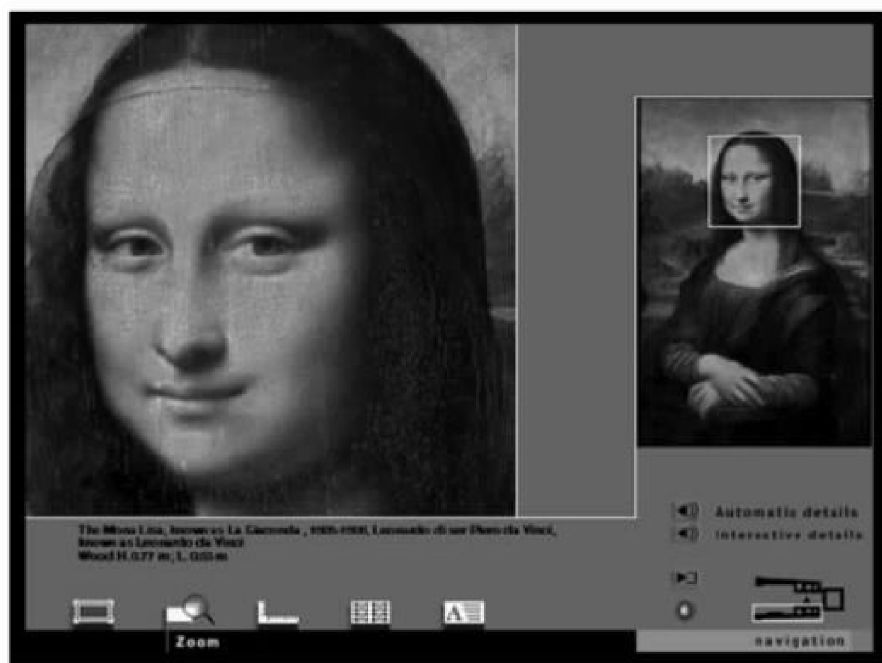


图23使用放大工具，观众可以近距离观看由莱昂纳多·达·芬奇画的《蒙娜丽莎》（1503——1505），选自罗浮宫1997年制作的《收藏和宫殿》光盘只读存储器。

最后要说的一个观点是：尽管有越来越逼真的复制技术，来自过去的艺术杰作的灵韵并没有真正消失。罗浮宫的光盘只读存储器提供了一种对《蒙娜丽莎》的美妙的观看效果。人们通过电脑屏幕几乎可以看清她的毛孔，这种复制品比小且昏暗的原作更加明亮，从中可以看到背景

中更多的细节。放大镜工具使得观者可以仔细观察讲解员列出的局部特写——她高高的额头、微笑时微翘的左边嘴角、安详地叠放着的手。然而人们还是朝圣般地去看罗浮宫里莱昂纳多的原作。当各国游人列队走过这关在玻璃箱子里的微笑的神秘面容时，这种敬畏的感觉几乎是宗教性的。乔康达夫人[1]（即蒙娜丽莎）的灵韵绝不是海市蜃楼，尽管当观众想通过他们自己的机械复制设备去捕捉她的灵韵的时候，其中具有某些令人悲伤的讽刺意味。

麦克卢汉的“马赛克式”思维

加拿大人马歇尔·麦克卢汉（1911——1980）也相信新技术会促进民主政治并提升人的感知。在评价电台、电视、电话和电脑的时候，他提出了为人所熟知的“媒体即信息”和“地球村”等理念。麦克卢汉觉得新媒体在艺术家那里得到了最好的理解和研究，他们是把握时代的思想以及交流的新可能性的先锋。他提到了艺术家在社会中的特殊性，认为他们是具有“完整认知”的“无形人”。

麦克卢汉的学术生涯开始于文学批评。他将古代的作家和现代的乔伊斯、艾略特和庞德等放在一起研究，在研究的过程中他论述人们读写能力的提高如何改变了口头文化（像荷马时代的古希腊人一样）。印刷术和书的发明促使社会发生了许多变化，促进了个人主义、线性思维、个人隐私、对思想和感情的压制、社会分离、专业化甚至现代军事化（书面的命令可以很快传达到军队中去）的发展。但是麦克卢汉认为，新出现的媒体将会恢复人们被读写压抑的右脑功能。

在声称“媒体即信息”的时候，麦克卢汉的意思是媒体的结构比传播的内容更重要，它们从更深的层次塑造了人类的意识。一方面，印刷媒体孤立了独自阅读的个体；另一方面，新媒体促进了人们之间的可联系性，也使得超越狭隘政治障碍的国际共同体（“地球村”）成为现实。麦克卢汉和本雅明一样，也是一位新媒体的狂热推崇者。他也很不重视“高雅”艺术和“大众”艺术（或公众艺术）之间的差别。本雅明将注意力集中在电影，麦克卢汉主要研究电子交流媒体，特别是电视。麦克卢汉对于谁控制了生产力没有太多兴趣，他对电视所带来的思维和感知方式更感兴趣。新媒体在改变我们的感觉甚至我们的大脑方面可以提供帮助或补充，因为观众在不断更新的输入信息面前必须填补自己的知识空白，因此新媒体能促进人类的非线性和“马赛克式”思维的发展。

当我们回归某种具有社群性、更似口头文化的东西（它强调聆听、触摸和面部表情）时，具有更广泛的参与性的新“地球村”将恢复人类已经失去的“原始”能力。电子媒体不仅将恢复右脑的联系和洞察能力，也将恢复我们的综合和想象能力：

> 原始和前字母时代的人们……生活在一个关于听觉的、无范围的、无边界的嗅觉

空间里，而不是生活在视觉空间里。他们图画式的描述就像X射线，将所有他们知道的而不仅是他们看到的事情都纳入其中。一幅描绘人在大块浮冰上捕猎海豹的图画不仅会画出浮冰上面的东西，也会画出浮冰下面的东西……电子线路正在按照“原始”的思维方式来重新创造我们的多维空间。

麦克卢汉遇到音乐电视

就像对待本雅明一样，我也要质疑麦克卢汉对新媒体的热情。为了解释这些，让我们来考察两种影像产品：第一个是比尔·维奥拉的流动影像艺术，第二个是音乐电视。

在大量发布之前，比尔·维奥拉用最先进的录像技术（由索尼公司提供装备）来进行艺术实验，他的作品通过编辑和装置展示来探索人的感知模式。他通过将活动影像投影到画廊的墙上或者人的身上来制造出一种整体的氛围。但是除了作品所使用的新颖的技术以外，维奥拉还利用旧的题材。由于对神秘主义有持久的兴趣，他游历并研究了多种世界宗教传统，最终完成了一些非同寻常的、令人着迷的展览。

在《拿十字架的圣约翰》这一作品的展室里，维奥拉将令人吃惊的视觉形象与文字文本、阅读联结在一起。整个房间充满了用电子静电噪声制造的扰人的风声和暴雨声。在1979年的《光热景象》中维奥拉用摄像机捕捉了几乎不可能被捕捉到的海市蜃楼，作品中漫射的沙漠热力汇成了由海洋和棕榈树组成的绿洲幻象。在《我真不知道我喜欢的是什么》中维奥拉花了三周时间在寒冷的南达科他州拍摄一群野牛的场景。当艺术家把展示它们在大草原上吃草当作一种冥想方式的时候，它们长时间的静止成为了寂静荒漠中的一种镜像。

维奥拉受到波斯神秘主义者鲁米的影响，鲁米在1273年写道："新感知器官是应需要而形成的，因此，提高你的需要也许能提升你的感知力。"对维奥拉来说，像录像这样的一门技术并不止于录像本身。他的看法与麦克卢汉关于媒体具有内在的改变感知的可能性的说法相抵触，因为他认为一位艺术家为了实现感知的提升必须先工作。维奥拉给流动影像艺术家挑毛病的时候说，"技术远远走在使用他的人们之前"。那些给予维奥拉灵感的神秘作家运用写作来表达他们的非线性思维和抛弃逻辑的愿望，这也很令人吃惊，这种想法与麦克卢汉对写作如何限制思想的描述形成了对照。

维奥拉充满冥想色彩的流动影像需要观众耐心地观看，这也许能解释我的学生们为何抱怨这些作品太"沉闷"，因为他们是受音乐电视直接刺激的一代。这些精心制作的三分钟流动影像以镜头的快速剪切和蒙太奇手法为特征，它们在世界范围内的音乐电视节目中播出。音乐的流动

影像不需要聚精会神，它们能在做其他事（如做家务和给朋友打电话）时随意观看，它们以多样的画面、连续的剪切和充满动感的声音在观众中培养了一种散乱的碎片式的观看方式。当然，麦克卢汉在某个方面是对的，那就是音乐电视不会促进线性思维。蒙太奇常常在感觉而不是叙事逻辑的基础上来连接场景。然而，很具讽刺性的是，这些流动影像中的很多作品都讲述戏剧性的小故事（典型的故事有男孩遇见女孩，对抗警察或获得名声）。音乐电视已经变得比它大部分的观众都老了，它播放更多摇滚明星的传记片和与历史有关的节目（甚至出现描绘本台年事已高的前任节目主持人的怀旧性节目）。线性思维有可能以一种反弹的态势回归！

音乐电视最令人不安的是它们被市场力量所控制，促进了均质化单一文化价值的蔓延。说实话，只在斯皮克·约恩泽和约瑟夫·卡恩这样的导演制作的作品中才偶然有创新的“艺术”的音乐流动影像，但大体上，音乐的流动影像都是使人麻木的，其中只有公式化的魔幻镜头、场景设置、虚假的纪录片式的街头场景或霓虹灯动画。被闪过的汽车和穿皮毛大衣或比基尼的美女弄得杂乱无章的场景设置使音乐电视成为最好的产品促销工具。音乐电视天衣无缝地变换着为洗发水、李维斯牛仔服、牙膏甚至武器、万事达卡、凯迪拉克和人寿保险等激起购买欲望的广告。这些持续不断的广告与音乐电视本身的基本市场目标——推销明星相结合，从麦当娜到艾米纳姆和西斯可，这也许会令本雅明和麦克卢汉都很吃惊。也许他们很难相信音乐电视促进了观众的民主参与，同时还培养了全球观众的批判性认知，使他们汇集成一个真正的地球村。相反，音乐电视威胁着要同化整个世界，将全球都变成美国那些挤满了麦当劳和盖普的品牌店的郊区商业街。

波德里亚在迪士尼乐园

第三位也是最后一位我要考察的研究新媒体的理论家是让·波德里亚，他是一位法国哲学家，常被别人称为“后现代主义的高级牧师”。他提出的理念常常在关于后现代艺术家的批评性讨论中被引用。本雅明和麦克卢汉分别受到电影和电视的启发，但是波德里亚是研究新屏幕——电脑显示器的理论家。他描述说观众不仅仅是心不在焉（让人想起了本雅明的术语）而且是没有心，他们迷失在自我形象中，沉浸在自己的电脑终端中。他的思想在许多方面（用一个严重的双关语）可以说是一种拥抱千年幻灭的“终端”哲学。

受麦克卢汉影响的波德里亚同样靠他口号式的评论和聪明（但复杂）的习语转用而著称。波德里亚用夸张的风格写作（追随他的哲学先辈弗里德里希·尼采），因此常常很难搞清他是在严肃地表述还是在开玩笑。波德里亚的后现代词典中的关键词有：仿真、超真实、大众的内爆、自我诱惑和邪恶的透明性。除了对电脑的研究，他又研究了电视（特别是新闻的覆盖）、现代艺术和文学，甚至高速公路、时尚、建筑、娱乐以及像迪士尼乐园这样的主题公园。下面让我们来研究他的关键词。

超真实的东西是指某些“比真实还要真实”的东西。一些伪造和人工仿制的东西变得比现实本身更具权威性，包括高级时尚产品（比美更美）、新闻（集会的原声摘要决定了政治竞选的最终结果）和迪士尼乐园。仿真是将复制和模仿的东西当作现实的替代品。政治候选人的电视演说——在电视上播放只供观众观看的东西是这方面的好例子。愤世嫉俗的人也许会说现在的许多婚礼是为拍摄录像和照片而举行的，举办了一次“漂亮的婚礼”意味着这场婚礼在照片和录像中看起来很好看！

波德里亚喜欢举的一个例子是迪士尼乐园。他解释道：

> 你在外面停好车，在里面排队等候进入，最后从它的出口被放出。在这个想象世界里变幻无常的情景只存在于人群的内在温暖和热情之中……与孤单的停车场——一座真正的集中营——总是形成明显的对比……迪士尼乐园在那里掩盖一个事实，那就是它是“真正”的国家，“真正”的美国的全部，这就是迪士尼乐园……



图24后现代理论家让·波德里亚的形象被数码摄影家转变成《拟像手册》（1987）中的图像，这种遭遇和他的理论很相符。

波德里亚听起来既像是迪士尼乐园的一个批评者，又像是对其着迷的一个狂热爱好者。他展示出对其他新媒体同样又爱又恨的感觉。

波德里亚运用“淫秽”这个词来描绘许多具有诱惑性但又具有虚假即时性的电视节目。电视颠倒了柏拉图关于现实与模仿间关系的表述，因为表征在真实之前，甚至会规定真实。波德里亚引用了许多例子，如有关足球骚乱、海湾战争和美国入侵索马里的新闻报道。现场直播电视节目的仿真是可憎的和非常接近对象的，它变得比真实还真实，或者可以称作“超真实”。

自从他指出仿真的问题后，一些波德里亚的著作好像不仅仅批评这种现实而且宣布了人类社会的厄运。他描绘了在新的全球媒体散布可怕形象的过程中人类出现的冲向自我毁灭的千年赛跑。波德里亚的短语“邪恶的透明性”表明像《圣经》中、古希腊悲剧中甚至恐怖电影中的老式邪恶已经被消减为零了，它们被削平和复制成数百万平常的图像。当公开

展示变成超真实的时候，对暴力的描写规定了真实的标准。我们能逐渐明白为什么在波德里亚的观点中像切尔诺贝利核泄漏或“挑战者号”爆炸这样的可怕灾难“仅仅是全息摄影或拟像”。他对媒体关于黛安娜王妃的致命车祸和约翰·F.肯尼迪遇刺事件的持续报道也会持相似的评价。

然而，有时候波德里亚的话听起来并不那么愤世嫉俗，他甚至还会设想抵抗暴力展示的其他可选方法。他谈到过“微妙的报复”的“一种原始的策略”以及“意愿的拒绝”。不幸的是，他说的这些都不完全。他提示说在超真实的节目中观众的愉悦和参与的某些方面是具有创造性甚至颠覆性的。如果我们自己诱惑自己进入公开的展示当中，那么我们也承担了一些责任。在这里“自我”是至关紧要的：

与流动影像相关的群体也仅仅是他们自己的终端。他们用电子手段记录自我、调节自我、经营自我。点燃自我、诱惑自我……自我经营将很快成为每一个人、每一个群体、每一个终端的工作。自我诱惑将成为网络或系统中每一个“带电粒子”的规范。

愤世嫉俗的仿真

就像其他的后现代批评家和理论家一样，波德里亚也因为道德和政治反动而受到批评。如果愤世嫉俗和世界厄运是他发出的信息，那么一些人会选择拒绝接受。但是在20世纪80年代的艺术世界中，波德里亚的观点看起来很有洞见，他写道：“在整个现代艺术的痉挛状运动之后有一种惯性，有一些不再能超越自身的东西断绝了自身与周围的关系，只能以越来越快的频率重复自己。”他的话被理解为：艺术家已经开始毫无意义地重复已经存在的形象，这种分析看起来与那个时代许多年轻艺术家的情况异常吻合。波德里亚的意思是艺术家被其他走向普遍社会空虚和失望的力量边缘化了，因此那种强调个人创造和自我表现的理想再也行不通了。

具有讽刺意味的是，波德里亚的看法被用于吹捧新一代时髦的“艺术明星”，他们的作品被卖到了天价。波德里亚的理论被引用来赞扬像辛迪·舍曼和戴维·萨莱这样的艺术家，他们以一种隐藏的、带有噩兆的方式重新利用过去为人所熟悉的图像。舍曼（在第五章被当作一个解构性的女性主义艺术家讨论过）在她早期的《无题的电影剧照》和更近一些的作品中都创造了一种陌生的、难以捉摸的自我肖像，这些作品用惨白可怖的形象改画了过去的大师们表现女人的作品。因为她利用了以前存在的图像，好像她自己就是作为一种仿真而存在。萨莱的画与杰克逊·波洛克这样强有力的现代主义者的画比较起来，显得粗略且没有分量。萨莱的作品也依赖令人麻木的熟悉图像，他的画面也是模仿他人的，原原本本照抄那些好像是随意混杂在一起的熟悉形象——“肥猪”，这是《国家地理》杂志中身体按照标准色情动作张开的“原始”裸女。

当各个少数族裔群体的艺术家重新相信艺术具有表达感觉或者传递“信息”的力量时，波德里亚似乎与20世纪90年代的艺术世界无关了。黑人或亚洲艺术家运用老套的批判和冷嘲热讽的方式呼吁人们关注种族主义，像奥尔兰这样的女艺术家想揭示西方文化中女性美的普遍形象所产生的破坏性影响。在更近的时期中，为了让我们想起人的必死性（就像赫斯特的鲨鱼切片一样）或者激起敏感的性的诱惑力，像达明·赫斯特和查普曼兄弟这样很红的“年轻英国艺术家”也表现出对图像力量的信仰。愤世嫉俗在这种作品中也许能发挥一些作用，但是愤世嫉俗更多与产生震惊效果并获得名声的欲望相关，而与波德里亚的更深层次的愤世

嫉俗（人们沉迷在仿真世界里）无关。

未来沉浸式的计算机艺术

本章的结尾如果只谈到数码时代的艺术而忽视了新媒体最正宗的产物，这是不合适的。在谈到艺术在新千年的发展方向的时候，我们会被带离高雅艺术，离开伦敦或纽约的城市画廊和博物馆的艺术场景或者主流期刊上所讨论的艺术，进入波德里亚、麦克卢汉和本雅明试图描绘的社会领域。有许多艺术作品或者至少是创造性活动发展并融合到新媒体中，例如活动影像游戏、网络艺术、超文本文学、日式动画电影等等。这激起了那些使用迷迪和多轨技术的音乐家与主要的录音工作室竞争，他们将音乐设备与地下室或车库里的电脑相连。在希望做大音乐的想法下，他们上传文件到名为MP3.com的网站，希望能绕过音乐的市场体系。

多媒体艺术生产现在雄心勃勃，如达达网络表演组合的作品《约拿和网络鲸鱼》被描绘为“《圣经》的技术化幻想”，其中运用了计算机投影与真实的演员、歌手、舞者以及网页“样本”（受到了说唱音乐从已经录制的音乐中取样来进行创作的启发），使我们重新回顾约拿滑稽然而却有道德意义的故事。这个群体通过在线影像以直播的方式将舞蹈和网络相结合的产品传播到世界各地。

我不能在这里讨论所有的新艺术媒体，如果这样，在这本书出版之前，我的讨论就已经过时了。我将以谈论有关网络艺术的几件事情和它的三个关键特征——多媒体、互动性和超文本来做一个简单的总结。

一个艺术网站不仅是一个提供静态数字图像的在线画廊。通过使用java和shockwave这样的插件程序和附加软件以及音响和声音样本，这样的网站能创造逼真的、有深度的、能在空间中移动的多媒体视像，就像展示罗浮宫庭院和金字塔的360度移动摄像头一样。网络艺术挑战影像游戏技术产生令人惊奇的三维逼真效果只是时间问题。当游戏者穿过陌生的地形，在电脑合成的海上冲浪、在全国汽车比赛协会的跑道上赛车或者从陡峭的斜坡上滑雪而下的时候，这些游戏提供了令人吃惊的三维空间渲染效果。对这些游戏着迷的年轻玩家不仅称赞它们令人目瞪口呆的逼真效果和令人沉浸其中的特质，同时也赞扬游戏规则和互动选择的复杂和多样性，其设计充满了创造性。

一种网络艺术也在开发网络的互动性，它鼓励浏览者去点击图像以

展示一首诗、一个新图像或分叉路线。互动性可以将浏览者联结为某个地球村。许多“官方”或已建好的艺术网站得到了大学或者博物馆的支持，它们用最先进的技术来展示艺术家的艺术实验。现代艺术博物馆在纽约的网站展示了像珍妮·霍尔泽这样的艺术家的作品，她在屏幕上展示自己的作品，为访问者提供表达选择或者修改意见的机会。这种互动网页需要观众在一个登录栏输入信息，然后这些信息就会和以前的建议一起在一个新的屏幕上演示出来。

为了说明网络的第三个特征——超文本，我们可以考察在现代艺术博物馆网站上的另外一个由蒂姆·罗林斯和K.O.S.（“幸存的孩子们”）制作的网络艺术项目。他们的合作源于罗林斯在纽约当一名特殊教育老师的工作，罗林斯和他的学生们用新的翻译方式和视觉图像来实现古典文学课本的现代化，他们后来演示并与其他年轻观众讨论了相关议题。他们为现代艺术博物馆做的网页是以埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》为蓝本的。网页生动活泼的链接使得访问者可以惬意地找到由梭罗或罗林斯自己翻译的文章，聆听real格式的音频文件样本，观看世界各地对课文内容的表演并访问公告栏（其中也讨论各种话题，如普罗米修斯是否受到了宙斯的不公平对待）。

重新转动的网络

设想一下我们的理论家们会对万维网做出怎样的评价呢？本雅明也许会对网络作为一种相当民主的艺术空间而印象深刻。它解放了社会生产力——至少在世界经济发达国家是这样——以致几乎人人都可以参与。创立一个能向全世界发布的网址，你就可以马上被人认识，为此你不必成为一位有学位或有画廊代理的艺术家。为电影和书籍的爱好者设立的网站吸引了数量巨大的访问者和点击率。本雅明在今天也许会觉得心里不安，因为逐渐蔓延的粗暴的商业化行为开始入侵这类网站，“免费”的网络服务器获得了横条广告和弹出广告的资助，电子邮件遭受到了垃圾邮件之害。

麦克卢汉也许会对网络抱一种模棱两可的态度。因为超文本是非线性的，链接的方式引诱人点击并引向更进一步的探索之路，网络就这样培养了“马赛克式”的思维。但是网络用超链接的方式将文字和图像进行了有效结合，这混淆了麦克卢汉关于口头语言和视觉语言、左脑和右脑之间区别的表述。口头语言和文学的区分被蒂姆·罗林斯关于《被缚的普罗米修斯》的网站给弄模糊了。它运用最先进的动画、公告栏和音频输入技术，但又以线性文本为中心。实际上，这本著作是由埃斯库罗斯写的，他在文学发展的萌芽阶段写下的书却成为了麦克卢汉想要拆解的对象！网络“地球村”的影响看起来太模糊不清了。网络将人们联结在一起，它用摄像镜头加强了人们在虚拟空间中的接触感。然而，网络的使用者在屏幕面前还是孤单的，在这里我们似乎看到了麦克卢汉所说的“无形人”，但是他真的有“完整的认知”吗？

最后，波德里亚很久以前就预料到了一种情况，那就是在虚拟空间和网络的时代中现实消失，我们被电脑屏幕深深吸引。作为人们为在线游戏或个人空间而创造的密友或神之化身，网络将毫无疑问地证实波德里亚关于大众通过仿真而自我诱惑的说法。我们在前面已经看出，他对于自我诱惑的认识似乎是模棱两可的。如果就像波德里亚所描述的那样，人们坐在电脑终端前面，沉浸在心灵的空虚中，自我全身心地沉浸在电脑屏幕里，这也许不是好事。他说：“传递到我们身上的过量信息实际上是一种电刑，它产生一种持续的短路，在那里个体烧毁了自己的线路并失去自身的保护。”波德里亚的话听起来是那么愤世嫉俗，但是自我诱惑也许会有更多积极的因素，那就是，自我诱惑对那些控制着互联网

或大众媒体的幻象和诱惑的人产生了影响。虚拟空间真是一种充满空虚和“透明罪恶”的地方，还是一个充满创造性的、智力性的和有益性的感官探索和公众联系的地方？艺术家和普通网络冲浪者同样要对此做出一种判断。

【注释】

[1] 有研究者认为蒙娜丽莎是商人乔康达的妻子。

结论

从开始讨论艺术和艺术理论的多样性的时候，我已经提到，本书中的艺术是来自许多不同时代和文化的。我们也会遇到本领域的一些基本理论：仪式理论、品位和审美理论、模仿论、强调交流的理论（出于表现或认知的目的）。我们考察了古代、现代和后现代的杰出哲学家的研究成果，也考察了艺术批评家和人类学家的说明。后者以理查德·安德森为代表，他认为艺术是“有文化意味的意义，被巧妙地编入了动人且具有美感的媒介”。

我希望这种对艺术解释的安排会对人们有所帮助而不是使艺术变得令人望而生畏。互相竞争的艺术理论家有时使得人们举起双手宣布艺术是没法定义的。例如在完成这本书的时候，我有机会去参加一个由著名环境艺术家罗伯特·欧文举办的讲座，他略带嘲讽地谈论“艺术”这个术语的模糊性：“有时候它什么都是，有时候它什么都不是。”但这并没有阻止欧文提出他自己的定义，他建议将艺术描述为“对于感知意识的持续检验以及对于周围世界的认知的持续扩大”。

欧文的定义涵盖了我们在这本书中讨论过的许多现象。“扩大认知”是最近一些运用震惊策略或其他关注性别、种族和性取向的艺术家们的特殊目标。但是它也被运用到像古希腊悲剧、夏特尔大教堂和美洲土著舞蹈等一些很传统的艺术之中。欧文的定义强调艺术在提升我们对于自身和世界的感知方面的作用。艺术在两方面都能做到。就我们自身而言，艺术扩大了我们的感知功能。一个钉满钉子的非洲神偶雕像关注社群参与者对合法协议的认知，一件藏传佛教的曼荼罗作品与精神方面的事务相关，凡尔赛宫的花园关乎一个特定的等级社会的身份问题，辛迪·舍曼的摄影与性别转换的技巧有关。在每一个例子中艺术存在于一种动人且具有美感的媒介之中并与其互相影响。

艺术理论不同于爱因斯坦的相对论和达尔文的进化论这样的科学理论。物理学家可以预测行星的运动，生物学家想要解释有适应性优点的特性如何形成并延续下来。相比之下，似乎没有任何艺术“规则”能预测艺术家的行为，或通过详细论述使艺术作品变得美或有意义的原因来解释艺术史的“演变”。（即使那些声称能做到这一点的大脑认知科学理论也做不到。）尽管艺术与科学有这些不同之处，我在本书中描述的艺术

理论还是一项解释性的研究，因为它涉及努力组织多种令人目眩的现象，并试图以此说明它们拥有什么共同点能使之与众不同。

艺术确实与众不同，这种说法看似无可争议。人们重视艺术，充满激情地从事艺术创作和收藏。每隔一段时间就会有新的博物馆开放，吸引着更多（更多样化）的观众。今天的艺术市场不再像20世纪80年代那么火暴，但是还很强劲。索斯比的报告显示其1999年11月份的当代艺术品拍卖总成交额是7020万美元。艺术还具有引起争端的力量：直到今天才考虑将瓦格纳的歌剧安排到以色列演出。1999年秋天在布鲁克林博物馆举办了一场充满争议的“感觉”展览，当纽约市市长朱利安尼威胁要切断该馆的资金支持时，这场展览真的名副其实了[1]。就像我们在第七章看到的那样，艺术的未来使新媒体和利用旧艺术的新模式产生了魅力。在我们探索和拓展我们的感知的时候，不管是对激进的社会改革还是过去丰富的文化遗产，是对外部空间还是大脑的内部运行，艺术家都将处于感知的最前沿。未来的戈雅和塞拉诺毫无疑问将继续寻找震惊和拓展我们感知的方式，用鲜血和其他分泌物来提醒我们精神和政治生活的复杂性。毫无疑问，下一位波提切利和巴赫正准备用他们的新视觉和新声音之美来征服我们。

【注释】

[1] 展览名Sensation既可以指“感觉”，又可以指“轰动一时的事件”。

索引

（条目后的数字为原文页码）

A

Abbe，Mary 玛丽·阿布 102

Aboriginal（Australian）art 土著（澳大利亚人）的艺术 2，48，50，52，94

Abstract Expressionism 抽象表现主义 36，105

Addams，Jane简·亚当斯 81

Aeschylus埃斯库罗斯 137

aesthetics 美学 10，19

medieval 中世纪的 24-8

the term 术语 6

Africa 非洲 69，96

nkisi nkondi statues尼基西·恩肯迪雕像 42-4

African-American 非裔美国人 57，94

Agamemnon 阿伽门农 2

allegory 寓言 25，26-8

American quilts 美国被面艺术 94

American Society for Aesthetics 美国美学协会 1-2

Anderson，Richard 理查德·安德森 51，58，138

anthropology 人类学 51-4

Aquinas，Thomas 托马斯·阿奎那 25-6，28

architecture，gothic 建筑，哥特式的 24-5

Aristotle 亚里士多德 21-4，25，28

art 艺术：

and beauty 和美 115-16

canon 经典 89-93

and cultural barriers 和文化障碍 42-4

definition 定义 51，138

function of 的功能 111-12

indigenous 本土的 66-82；see also

另见Aboriginal土著；Huichol惠乔尔人；Inuit因纽特人

language 语言 42，57，100，112-13

Medieval 中世纪的 93

perception of 的感知 69

philosophical 哲学化的 36-9

public 公共的 78-82

as ritual 作为仪式 2-6，19

transitory 短暂的 76-8

art history 艺术史 85，90-1，97-8

art market 艺术市场 71-8，139

art theory 艺术理论 v-vii，138-40

see also另见cognitive theory 认知理论；expression theory 表现论；imitation theory 模仿论；institutional theory 惯例理论；ritual theory仪式理论

Arts and Crafts Movement 艺术和手工艺品运动 81

artworld 艺术世界 117

Ashevak，Kenojuak 凯侬贾克·阿舍瓦克 46

Athens，ancient 雅典，古代的 20

Athey，Ron 罗恩·阿西 3

aura 灵韵 120-1，125

Australians，Aboriginal 澳大利亚，土著 48-9，52

authenticity 真实性 46，48

Aztecs 阿兹特克人 51

B

Bach，Johann Sebastian 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫 89，105，119

Bacon，Francis 弗兰西斯·培根 18，101-5，107，117

Barthes，Roland 罗兰·巴特 109

Basquiat，Jean-Michel 让——米歇尔·巴斯奎亚特 72

Battersby，Christine 克里斯蒂娜·巴特斯比 89

Baudrillard，Jean 让·波德里亚vi，120，129-34，137

Baumgarten，Alexander 亚历山大·鲍姆加通 6

beauty 美 10，19，25，115-16

and disinterestedness 和非功利性 8-10

and taste 和品位 6-8，19

universal quality 普遍性品质 7，42

and violence 和暴力 14，18

Beethoven，Ludwig von 路德维希·冯·贝多芬 89，99，119

Bell，Clive 克莱夫·贝尔 10，42

Benjamin，Walter 沃尔特·本雅明 120-2，124，126，127，129，134，136

blood 鲜血 1-3，5

Black Paintings（Goya）《深色画》（戈雅）16

blockbuster exhibitions“ 重磅炸弹”式的展览 68

Blue Poles（Pollock painting）《蓝色杆子》（波洛克的绘画）71，73-5

body fluids 体液 1-2，4-5，13

Boggs，J.S.J.S.伯格斯 72

Bonheur，Rosa 罗莎·博纳尔 86，90-1，92，97-8

Boone，Mary 玛丽·布恩 85

Botticelli，Sandro 桑德罗·波提切利 5，8，9，98

Bourdieu，Pierre皮埃尔·布尔迪厄 62-3，122

Brahms，Johannes 约翰内斯·勃拉姆斯 89

brain 大脑：

research on 关于…的研究

see also另见MRI 磁共振成像 114-15

Brancusi，Constantin 康斯坦丁·布朗库西 49

Brecht，Bertolt 贝托尔特·布莱希特 121

Brillo Box（Warhol）《波里洛盒子》（沃霍尔）36-9，101

Bronzino，Agnolo 安哥挪罗·布隆齐诺 23

Brown，Capability“ 能人”布朗 29

Buchloch，Benjamin 本雅明·布赫洛 76

Buddhism 佛教：

Tibetan 藏传的 78

Zen 禅宗 40-1

Bullough，Edward 爱德华·布洛赫 10-11

Buñuel，Luis 路易斯·布努埃尔 14，121

Burgess，Anthony 安东尼·伯吉斯 124

Byron，Lord 拜伦，勋爵 32

C

Calder，Alexander 亚历山大·考尔德 115

canon 经典 89-93

hierarchy created by 所造成的等级 93

Caprichos（Goya）《卡普里乔斯》（戈雅）15

CD-ROMs 光盘只读存储器 119，125

Cézanne，Paul 保罗·塞尚 10

Chaplin，Charlie 查理·卓别林 121-2

Chapman brothers 查普曼兄弟 134

Charles，Michael Ray 米歇尔·雷·查尔斯 56

Chicago 芝加哥 79-80，81

Chicago，Judy 朱迪·芝加哥 83，95，98

China 中国 41

Christo 克里斯托 76-7

Chung，David 戴维·钟 56

cinema 电影 56-7，121-4

Citron，Marcia J.马西娅·J.西特伦 91-2

Clifford，James 詹姆斯·克利福德 52，69

cognitive science 认知科学 113-16，117

cognitive theories 认知理论 101，104，111-13，116-17

Coleridge，Samuel Taylor 塞缪尔·泰勒·柯勒律治 108

collectors 收藏家 65-7

Collingwood，R.G.R.G.科林伍德 108，116

communication 交流 101，116-17

computer monitor 电脑显示器 129-33

Constable，John 约翰·康斯太勃尔 23

content 内容 13-14，19

context 背景 14，21，39，45，100-1，111

controversy 争议 3-6

corporate support of art 企业对艺术的支持 67-8

Cósio Carrillo，Juventino 尤文蒂诺·科西欧·卡里罗 53

Croce，Benedetto 贝内德托·克罗齐 108，116

Cruise，Tom 汤姆·克鲁斯 124

culture 文化 41-4

connections 联系 47，58

movement of 的运动 41-2

Culture in Action（art project）“行动中的文化”（艺术项目）79-80，81

cynicism 愤世嫉俗 133-4

D

dadaNetCircus 达达网络表演组合 135

Dali，Salvador 萨尔瓦多·达利 121

Dante（Alighieri）但丁（阿利吉耶里）25

Danto，Arthur 阿瑟·丹托vi，37-9，57-8，61，65，101，111，117

Darwin，Charles 查尔斯·达尔文 139

David（sculpture by Michelangelo）《大卫》（米开朗琪罗的雕塑）5，89

De Kooning，Willem 威廉·德·库宁 99，101，105，106

de Montebello，Phillipe 菲利普·德·蒙泰贝洛 68

‘death of the author’“作者死亡” 109

Debussy，Claude 克洛德·德彪西 47

Degas，Edgar 埃德加·德加 47

Dewey，John 约翰·杜威vi，3，42，44，51，57-8，65，81-2，100，111-13，116-17

Diana，Princess 黛安娜，王妃 132

diasporic hybrids “飞散”混血人 55-6

Dickie，George 乔治·迪基 37

Dinner Party（Judy Chicago）《餐宴》（朱迪·芝加哥）83，95

Dionysus 狄俄尼索斯 21，22，35

disinterestedness 非功利性 8，19

see also另见purposiveness 合目的性

Disneyland 迪士尼乐园 130

Duchamp，Marcel 马塞尔·杜尚 39

Dyer，George 乔治·戴尔 104

E

Eger Valadez，Susana 苏桑娜·伊格·瓦拉德斯 53

Einstein，Albert 阿尔伯特·爱因斯坦 139

Eliot，T.S.T.S.艾略特 126

Eminem 艾米纳姆 129

episteme 知识 110-11，116

Euripides 欧里庇得斯 21-2，39

evil 邪恶 132

Executions of May 3，1808（Goya）《1808年5月3日的枪决》（戈雅）15，76

exotic 新奇的 44-5

expression theory 表现论 104-5，107-9，116

sublimation 升华 105-7

F

femininity 女性气质 95

feminism 女性主义 83，90，95-7

Finley，David 戴维·芬利 65

Flack，Audrey 奥德丽·弗拉克 91

flower paintings 花卉画 93，95，99

Foucault，Michel米歇尔·福柯vi，109-11，116

form形式：

in Clive Bell 在克莱夫·贝尔的理论中 10，19

in Kant 在康德的理论中 10

in Greenberg 在格林伯格的理论中 11

formalist theory 形式主义理论 10

France 法国：

Chartres cathedral 夏特尔大教堂 24-8

Louvre 罗浮宫 125

Pompidou Centre 蓬皮杜现代艺术中心 49，69

Versailles garden 凡尔赛宫的花园 28-32，40

Frankenthaler，Helen 海伦·弗兰肯塞勒 86

Freud，Sigmund 西格蒙德·弗洛伊德 105-7，114，116-17

G

Galás，Diamanda迪亚曼达·加拉 2

Garcia，Andy 安迪·加西亚 45

gardens 花园 29-32，40-41

Gates，Bill 比尔·盖茨 67

Gauguin，Paul 保罗·高更 8，88

gay 男同性恋者 98-100

see also另见gender 性别；sexual orientation 性取向

gender，significance 性别，意义 97-100

genius 天才 88-9

Gentileschi，Artemisia 阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基 90-1，92

Gere，Richard 理查德·基尔 62

Getty，J.Paul J.保罗·盖蒂 61，64，65-6

Giacometti，Alberto 阿尔贝托·贾科梅蒂 49

Girard，Alexander 亚历山大·吉拉德 61

Giuliani，Mayor Rudolph 市长鲁道夫·朱利安尼 140

‘global village’“地球村” 126，127

Godard，Jean-Luc 让——吕克·戈达尔 122

Golub，Leon 利昂·戈卢布 12

Gombrich，E.H.E.H.贡布里希 23，91

Goodman，Nelson 纳尔逊·古德曼 112-13，116

Goya y Lucientes，Francisco 弗朗西斯科·戈雅·伊·罗西恩特斯 14-19，98

graffiti 涂鸦 72

Greenberg，Clement 克莱门特·格林伯格 10-11，63

Guerrilla Girls 游击队女孩 83-5，89-90，91，94，97

Guggenheim，Peggy 佩基·古根海姆 88

H

Haacke，Hans 汉斯·哈克 72-6

Hamilton，Ann 安·汉密尔顿 72

harmony of the faculties 机能的和谐 31

Hein，Hilde 希尔德·海因 68

Helms，Jesse 杰西·赫尔姆斯 5

Hensel，Fanny Mendelssohn 范妮·门德尔松·亨塞尔 91-2

Hildegard of Bingen 宾根的希尔德加德 92

Hirst，Damien 达明·赫斯特 4，19，64，67，98，134

Hitchcock，Alfred 阿尔弗雷德·希区柯克 122-4

Hitler，Adolf 阿道夫·希特勒 35

Hoffmann，E.T.A.E.T.A.霍夫曼 106

Holzer，Jenny 珍妮·霍尔泽 87，136

Hoover，Herbert C.赫伯特·C.胡佛 65

Houston，James 詹姆斯·休斯敦 45

Huichol（Indian）art 惠乔尔人（印第安人）的艺术 53

Hume，David 大卫·休谟vi，5-7，11，14，16，19，61

hyperreal 超真实 130，132

hypertext 超文本 136

I

imagery recycled 被重新利用的肖像 133

imitation theory 模仿论 20-24

installation art 装置艺术 72

institutional theory 惯例理论 37

interactivity 互动性 135-6

interpretation 阐释 101-4，113，116-18

Inuit Art 因纽特人的艺术 45-6

Irises（Van Gogh painting）《鸢尾花》（凡·高的绘画）70-1，93

Irwin，Robert 罗伯特·欧文 138-9

Iznik tiles 伊兹尼克瓷片 47

J

James，Henry 亨利·詹姆斯 65

James，William 威廉·詹姆斯 111

Janson，H.W.H.W.詹森 91

Japan，Zen gardens 日本，禅宗花园 40-1

Jeanne-Claude 让娜——克劳德 76-7

Jonze，Spike 斯皮克·约恩泽 129

Joyce，James 詹姆斯·乔伊斯 126

K

Kahn，Joseph 约瑟夫·卡恩 129

Kant，Immanuel 伊曼努尔·康德vi，6-12，14，16，19，31-2，62，88，89

Kauffmann，Angelica 安杰莉卡·考夫曼 91

Kennedy，John F.约翰·F.肯尼迪 132

Kiefer，Anselm 安塞姆·基弗 18

Kinkade，Thomas 托马斯·金卡德 63-4

kitsch 庸俗艺术 63-4

knowledge 知识 112，116

Komar，Vitaly 维塔利·科马 63

Krasner，Lee 李·克拉斯娜 91

Kress，Samuel H.塞缪尔·H.克里斯 65

Krueger，Freddy 弗雷迪·克鲁格 2

Kruger，Barbara 巴巴拉·克留格尔 87

Kubrick，Stanley 斯坦利·库布里克 105，119，122，124

Kureshi，Hanif 哈尼夫·库雷西 56

L

Langer，Suzanne 苏珊·朗格 108，116

Las Meninas（Velázquez）《宫娥》（委拉斯开兹）109-11

Le Nôtre，André安德烈·勒诺特 29，31，39

Lee，Spike 斯派克·李 56

Leibniz，Gottfried Wilhelm 戈特弗里德·威廉·莱布尼兹 31

Leonardo da Vinci 莱昂纳多·达·芬奇 83，97，107，125

light 光线 25-8

Lippard，Lucy 卢西·利帕德 12-14，18

Liszt，Franz 弗朗兹·李斯特 33

Long，Richard 理查德·隆 49-50

Louis XIV of France 法国国王路易十四 29

Louvre 罗浮宫 125

Lucan 卢坎 2

Ludwig II of Bavaria 巴伐利亚国王路德维希二世 32

M

Madonna（pop singer）麦当娜（流行歌手）129

Magiciens de la Terre（Pompidou exhibition）“大地魔法师”（蓬皮杜现代艺术中心的展览）49-50

McDowell，Malcolm 马尔克姆·麦克道尔 124

McEvilley，Thomas 托马斯·麦克艾维利 49

McGee，Barry 巴里·麦吉 72，76

McLuhan，Marshall 马歇尔·麦克卢汉 120，126-30，134，136-7

Manglano-Ovalle，Iñigo 伊尼戈·曼格拉诺——奥瓦列 79，80

Manson，Marilyn 玛丽莲·曼森 3

Mapplethorpe，Robert 罗伯特·马普利索普 5，11，19，83，98

Martinez，Maria 玛丽亚·马丁内斯 87

Matisse，Henri 亨利·马蒂斯 47

Mayan kings 玛雅国王 2

meaning 意义 38-9，100-1

Medea 美狄亚 21-2

‘medium is the message’“媒体即信息” 126

Melamid，Alexander 亚历山大·梅拉梅德 63

Mellon，Andrew 安德鲁·梅隆 65

Mendelssohn，Felix 费利克斯·门德尔松 72

Merian，Maria Sibylla 玛丽亚·西比拉·梅里安 94

Messiaen，Olivier 奥利维尔·梅西昂 47

Metropolitan Museum，USA 大都会博物馆，美国 84-5

Mexico，Huichol Indians 墨西哥，惠乔尔人 53

Miall，Chris 克里斯·迈阿尔 114

Michaels，Eric 埃里克·迈克尔斯 52-3

Michelangelo 米开朗琪罗 5，11，89，97，119

Mississippi Masala《密西西比风情画》 57

modernism 现代主义 42

Modigliani，Amedeo 阿米地奥·莫迪里阿尼 49

Mona Lisa（Leonardo）《蒙娜丽莎》（莱昂纳多）100，107

Monet，Claude 克劳德·莫奈 61，93

money 金钱 72

see also另见art market 艺术市场

Morris，William 威廉·莫里斯 79

Mozart，Wolfgang Amadeus 沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特 47

MRI（magnetic resonance images）磁共振成像 7，113-14

MTV 音乐电视 127，128-9

Murray，Elizabeth 伊丽莎白·穆里 91

Museum of Modern Art，British Columbia 现代艺术博物馆，英国哥伦比亚 52

Museum of Modern Art，New York 现代艺术博物馆，纽约 48，85，136

Museum of Modern Art，San Francisco 现代艺术博物馆，旧金山 49

museums 博物馆 60-2

and art perception 和艺术感知 69

corporate funding 企业资助 67-8

politics of display 展示政治学 69

role of 的作用 64-70

‘tribalizing’of 的“部落化” 61-2

music音乐：

canon 经典 89-90

history 历史 91-3

Muybridge，Eadweard 艾德沃德·迈布里奇 103

myths 神话 2，35

N

Nair，Mira 米拉·奈尔 57

Nampeyo 纳姆皮尤 87

Napoleon 拿破仑 15

National Gallery，USA 国家画廊，美国 65

national identity 国家身份 64-5

Native American Art 美洲土著艺术vi，45-6，54，60，87

see also另见Huichol惠乔尔人；

Inuit 因纽特人

nature 自然 31-2

Nietzsche，Friedrich 弗里德里希·尼采vi，33-5，130

The Birth of Tragedy《悲剧的诞生》 33

The Case of Wagner《瓦格纳事件》 35

Nitsch，Hermann 赫尔曼·尼奇 2

Nochlin，Linda 琳达·诺克林 86-7，91

O

obscenity 淫秽 132

Ocean，Humphrey 汉弗莱·欧莘 114

Ofili，Chris 克里斯·奥菲力 4-5

O'Keeffe，Georgia 乔治亚·奥基夫 23，60，61，83，85，87，94，98，99，107

O'Neal，Ryan 瑞安·奥尼尔 94

Oosterwijk，Maria 玛丽亚·奥斯特维奇 94

Orlan 奥尔兰 134

Oscar awards 奥斯卡奖 85

P

Parker，Roszika 罗西卡·帕克 93

Parsifal（Wagner opera）《帕西法尔》（瓦格纳的歌剧）32-6，105

Peirce，Charles Sanders 查尔斯·桑德斯·皮尔斯 111

Penderecki，Krzysztof 克里斯托夫·彭代雷茨基 105

perceptual psychology 感知心理学 113-16

performance art 行为艺术 72

photography 摄影 121

Picasso，Pablo 巴勃罗·毕加索 10，49，86，88，89，98-9，101，103，121

Piss Christ（Serrano photograph）《尿浸基督》（塞拉诺的摄影作品）5，11-14，16，98

Plato 柏拉图vi，21，23，25，32，37

political role of artists and artworks 艺术家和艺术作品的政治作用 54-7

politics of display 展示政治学 69

Pollock，Griselda 格里塞尔达·波洛克 93

Pollock，Jackson 杰克逊·波洛克 10-11，71，73-5，88，133

Pompidou Centre for Modern Art 蓬皮杜现代艺术中心 49，69

Pop Art 波普艺术 36

postcolonial attitudes 后殖民的态度 48，54-7

postmodernism 后现代主义 129，131，133

Pound，Ezra 艾兹拉·庞德 126

Powers，Harriet 哈利雅特·鲍尔斯 85，94

pragmatism 实用主义 111-13，116

primitive 原始的 44-6，48-51

‘Primitivism’and Modern Art（MoMA exhibition）“ ‘原始主义’和现代艺术”（现代艺术博物馆的展览）48-9

properties，formal and material 属性，形式的和材料的 12-13

proportion 比例 25-6，28

psychical distance 心理距离 11

psychoanalysis 心理分析 114

public art 公共艺术 78-82

Puccini，Giacomo 贾科莫·普契尼 47

purposiveness 合目的性 8，40

without a purpose 无目的 8，10，19

see also另见disinterestedness 非功利性

Pythagoras 毕达哥拉斯 24，26，28

R

Raffman，Diana 黛安娜·拉夫曼 114

Ramachandran，V.S.V.S.拉马钱德兰 115-16

Ravel，Maurice 莫里斯·拉威尔 47

religion 宗教 2-3，5，13-14，24-8，35，55

Rembrandt 伦勃朗 64

Renoir，Auguste 奥古斯特·雷诺阿 97，101

reproductions 复制 120，125

ritual theory 仪式理论 2-6，19

Roberts，Julia 朱莉亚·罗伯茨 62

Robineau，Adelaide Alsop 阿德雷德·奥尔索普·罗比诺 87

Robusti，Maria 玛丽亚·罗布斯蒂 93

Rockwell，Norman 诺曼·罗克韦尔 63

Rollins，Tim 蒂姆·罗林斯 136-7

Rothko，Mark 马克·罗斯科 105

Rousseau，Jean-Jacques 让——雅各·卢梭 89

Rumi，Jalaluddin 贾拉鲁丁·鲁米 128

Rushdie，Salman 萨尔曼·拉什迪 54-5

Ruskin，John 约翰·罗斯金 79

Russell，John 约翰·罗素 103

Ruysch，Rachel 拉谢尔·鲁谢 91，94，99

S

Saatchi，Charles 查尔斯·萨阿特奇 67，71

St Augustine 圣奥古斯丁 25

Salle，David 戴维·萨莱 133

Santa Fe 圣菲vi，45-6，60-1

Satanic Verses，The《撒旦诗篇》 54-5

Saturn Devouring One of His Sons（Goya）《正在吞吃儿子的撒旦》（戈雅）16，17

Schubert，Franz 弗朗兹·舒伯特 83，98-9

Schumann，Clara 克拉拉·舒曼 91

self 自我 132-3

Seneca 塞内加 2

Sensation（exhibition）“感觉”（展览）4，71，140

Serrano，Andres 安德烈斯·塞拉诺 5，11-14，14，19，25，39，98

sexual orientation 性取向 83，97-9

Shakespeare，William 威廉·莎士比亚 2，23

Shelley，Percy Bysshe 珀西·毕希·雪莱 32

Sherman，Cindy 辛迪·舍曼 87，92，96，133，139

significance 重要性 97-9

Significant Form 有意味的形式 10，19，42

simulation 仿真 130，132，133-4

Sisqo 西斯可 129

Situationism International 国际情景主义 79

social class 社会阶层 62-4

Sophocles 索福克勒斯 21

Stein，Gertude 格特鲁德·斯坦 99

Stieglitz，Alfred 阿尔弗雷德·施蒂格利茨 95

sublimation 升华 106-7

sublime 崇高 31-2

suffering and redemption 受难和救赎 32-6

Surrealism 超现实主义 121

Sylvester，David 戴维·希尔韦斯特 102

T

taste 品位 6-8，19

and privilege 和特权 62-4

Tchaikovsky，Pyotr 彼特·柴可夫斯基 33，98

Tchalenko，John 约翰·切阿仑科 114

technology，digital 技术，数字的 119-37

television 电视 126-7

textiles and fabrics 纺织品和织绣 94

Thoreau，Henry David 亨利·戴维·梭罗 136

Titian 提香 98

Tolstoy，Leo 列夫·托尔斯泰 104-5，107-8，116

tragedy 悲剧 20-4

V

Valadon，Suzanne 苏珊·瓦拉东 86

value 价值 39

Van Gogh，Vincent 文森特·凡·高 24，61，70-71，89，93，103

Vasari，Giorgio 乔治·瓦萨利 93

Velázquez，Diego 迪亚戈·委拉斯开兹 103，109-10

Venus（painting by Botticelli）《维纳斯》（由波提切利所绘）5，9

Vergil 维吉尔 25

video productions 录像产品 127-8

Viola，Bill 比尔·维奥拉 127

violence 暴力 14，18

Vogel，Susan 苏珊·沃格尔 69

W

Wagner，Richard 理查德·瓦格纳 20，32-6，39，47，105，139

Wallis，Brian 布赖恩·沃利斯 68

Walpole，Horace 霍勒斯·沃波尔 29

Warhol，Andy 安迪·沃霍尔 20，32，36-9，61，101

Washington，George 乔治·华盛顿 63

World Wide Web 万维网 134-8

Whistler，James McNeill 詹姆斯·麦克内尔·惠斯勒 47

Williams，John 约翰·威廉姆斯 33

Wilson，Robert 罗伯特·威尔逊 34，47

women 女性 84-9

genius 天才 87-8

ignored 被忽视的 86-9

recognition 认可 87-8

Wordsworth，William 威廉·华兹华斯 32

World Music“ 世界音乐” 41

Z

Zeki，Semir 泽米尔·泽基 115

Zen 禅宗，see见Buddhism 佛教